

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POÉTIQUE DE LA MOBILITÉ : FIGURATIONS ET TRANSFIGURATIONS DANS
L'ŒUVRE DE SOPHIE CALLE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
GABRIELLE GUERTIN-LAROCHE

FÉVRIER 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de recherche, Martine Delvaux, pour sa confiance, son intérêt et sa rigueur intellectuelle.

Merci à Sophie Calle pour m'avoir inspiré cette étude. Le hasard de sa rencontre, le jour de mon anniversaire, n'a qu'alimenté l'aura énigmatique de sa personne et de son œuvre qui m'avait séduite dès le départ.

Mes remerciements vont aussi à mes professeurEs, collègues, amiEs, relecteurs « express », en particulier à Martha Tremblay-Vilao, guerrière et poétesse, dont l'écoute, le support et les moments partagés ont fait l'effet d'un vent solaire sur le chemin de ce projet, à Cynthia Lemieux, à qui je n'ai pas encore eu l'occasion de lui dire combien elle a été un modèle de force et de persévérance qui m'a inspiré dès l'écriture des premiers mots, et ce, jusqu'aux derniers, et à Patrice Viau, l'ami « cultivé » qui se demande pourquoi plus il en sait moins il en connaît, pour ses conseils grammaticaux et son amour de l'ironie.

Je tiens, d'autre part, à exprimer ma reconnaissance à Éric-Med-Lagacé, pour son amour et son soutien, et tout particulièrement pour son esprit à la fois scientifique, mécanique et poétique, qui a su comprendre les engrenages de ma pensée. Si précieux...

Enfin, un énorme merci à ma mère et à mon beau-père Marc, dont la présence, le support, et les encouragements ont été pour moi un puissant socle sur lequel bâtir ma confiance dans la réalisation de ce mémoire.

Je dédie ce mémoire à mon fils, Ulysse.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LE DÉPASSEMENT DE L'ART PAR LA RÉVOLUTION DE LA VIE QUOTIDIENNE.....	6
1.1 L'internationale situationniste : héritage et perspectives.....	6
1.1.2 La « théorie du moment » et la construction de situations.....	11
1.2 De la <i>dérive</i> à un art de la contrainte	13
1.3 Le jeu comme action libre	13
1.4 L'art performatif : une ontologie de l'imaginaire	16
1.5 D'un espace à l'autre : le mouvement phénoménologique	20
1.6 Conclusions partielles.....	22
CHAPITRE II	
CORPS ET ESPACE : MOUVEMENTS ET FIGURATIONS	24
2.1 Le corps	26
2.1.1 Présence mythologique, présence perceptive.....	26
2.1.2 Sophie Calle, le nom, le corps.....	31
2.1.3 (Auto)fiction et phénoménologie : les figures de l'altérité	31
2.1.4 Un corps-à-corps	35
2.1.5 Performer l'image : une expérience du surgissement	37
2.1.6 Un Corps-d'attache	38
2.1.7 Le corps exposé.....	39
2.1.8 Le corps poursuivi.....	41
2.1.9 Le corps absent	48
2.2 L'espace.....	50
2.2.1 Pratique de l'espace : pratique de la contrainte.....	50
2.2.2 L'espace de l'intimité : une contrainte de réclusion	54
2.2.3 L'espace contrôlé de la dérive : une contrainte urbaine.....	55

2.2.4 Hétérotopies : une territorialité mobile	56
CHAPITRE III	
DE LA PERFORMANCE AU RÉCIT : FIGURATIONS ET TRANSFIGURATIONS.....	60
3.1 Le corps-récit ou « l'écriture performative »	60
3.1.1 Les actes de langage constitutifs	65
3.1.2 Le logos incarné	69
3.1.3 Langage et mobilité	70
3.2 De la performance à l'écriture	72
3.2.1 Écrire pour les murs : une scénographie de l'écriture ?	74
3.3 Photolittérature : les mouvements de l'écriture	75
3.3.1 Écriture blanche, écriture du fragment	77
3.4 Écrire la mémoire : les mouvements de la transfiguration	79
CONCLUSION	
POÉTIQUE DE LA MOBILITÉ : UNE ESTHÉTIQUE DE LA CONTINGENCE ?	83
BIBLIOGRAPHIE.....	87

LISTE DES FIGURES

FIGURES	PAGE
2.1 Photographies de filatures. Sophie Calle, <i>À suivre...</i> , Arles, Actes Sud, 1998, pp.13, 20, 30 et 31.	40
2.2 Photographies de dormeurs. Sophie Calle, <i>Les dormeurs</i> , Arles, Actes Sud, 2000.	41
2.3 Cabine téléphonique. Sophie Calle, <i>Gotham Handbook</i> , Arles, Actes Sud, 1998, p. 21.	43
2.4 Autoportrait dans la vitre du train. Sophie Calle, <i>Où et Quand/Lourdes</i> , Arles, Actes Sud, 2009, p. 103.	44
2.5 La plage de Berck. Sophie Calle, <i>Où et Quand/Berck</i> , Arles, Actes Sud, 2008, p. 127.	46
2.6 La route et la mer. Sophie Calle, <i>Où et Quand/Berck</i> , Arles, Actes Sud, 2008, p. 149.	46
2.7 Chambres d'hôtel. Sophie Calle, <i>Double Game</i> , Londres, Violette, 2013, pp. 147 et 175.	49
3.1 Filature d'Henri B. Sophie Calle, <i>Suite vénitienne</i> , Paris, Éditions de l'Étoile, 1983, p. 34, 51-53.	67
3.2 Photographie de l'exposition <i>Les dormeurs</i> . URL : https://lacastro.wordpress.com/2010/04/29/sophie-calle-durmientes/ . Consulté le 4 mai 2016.	77
3.3 Photographies de livres et d'écritures. Sophie Calle, <i>À suivre...</i> , Arles, Actes Sud, 1998, p.17. Page couverture de Sophie Calle, <i>Où et Quand/Nulle Part</i> , Arles, Actes Sud, 2009. Sophie Calle, <i>Double Game</i> , London, Violette éditions, 2007, p. 145.	78

- 3.4 Cabine téléphonique. 81
Sophie Calle, *Gotham Handbook*, Arles, Actes Sud,
1998, p. 41.

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la mobilité dans l'œuvre de Sophie Calle, telle qu'elle se manifeste dans ses performances et dans ses œuvres photolittéraires. Il cherche à comprendre comment l'autofiction se retrouve au cœur d'une recherche formelle où la dimension phénoménale du corps structure une narrativité. Notre hypothèse est qu'une poétique, dans les œuvres *À suivre...*, *Les dormeurs*, *L'Hôtel*, *Gotham Handbook*, *Où et Quand (Berck, Lourdes, Nulle part)*, est gouvernée par la mobilité du corps, de l'espace et du récit. Nous nous attarderons d'abord à expliquer en quoi l'art, fusionné à la vie, est garant d'une phénoménalité qui réintroduit la corporéité au centre de la création. Nous étudierons ensuite les figurations du corps et de l'espace dans ses performances. Puis, nous explorerons l'idée selon laquelle la transfiguration de la vie quotidienne en objet d'art, chez Calle, met en scène une écriture fragmentaire de l'expression de soi, et comment, cette relation dialogique entre la photographie et l'écriture, est porteuse d'une mobilité sémiotique.

Mots clés : poétique de la mobilité, Sophie Calle, photolittérature, performance, phénoménologie, corps, espace, narration, transfiguration.

INTRODUCTION

Sophie Calle doit son statut d'« artiste » à Bernard Lamarche-Vadel qui, en 1979, lui proposa de créer sa première exposition au musée d'art moderne de Paris¹. Dans le vaste champ des pratiques de l'art contemporain et de la littérature, son art demeure à ce jour inclassable. Qualifiée à la fois de photographe, d'écrivaine, de réalisatrice, de plasticienne, d'artiste conceptuelle, d'artiste visuelle, Sophie Calle s'abstient de définir elle-même son travail. Le seul principe auquel elle se réfère : faire de sa vie une œuvre. Sa démarche esthétique, en filiation avec les avant-gardes du XXe siècle (surréalistes, situationnistes, art conceptuel, *happening*, narrative art), rejoint la notion de « mythologie personnelle » : « transposition du quotidien par l'individu pour atteindre le personnel, c'est-à-dire l'intime² ». Selon Roland Barthes, le mythe est une « parole [...] un mode de signification, [...] une forme³ », il « ne nie pas les choses, sa fonction au contraire est d'en parler⁴ ». À l'ère du récit postmoderne, le *muthos* (fable, récit) s'est dispersé jusqu'à l'individu. Selon Philippe Forest, par l'insertion de la vie dans l'art, l'intimité du sujet est déplacée dans l'espace social où s'expose un « je [qui] n'est ni réalité ni fiction mais [qui] est ce qui s'éprouve, au sein de la réalité elle-même perçue comme pure fiction⁵ ».

Sophie Calle se joue du réel et interroge l'identité en usant de plusieurs médias pour transformer sa vie en objet d'art : performances, expositions, installations, films, livres alliant la photographie et écriture. Ses œuvres, consacrées à la restitution de situations programmées, regorgent de rituels, d'investigations, de filatures, de micro-récits sur sa vie et celles des autres, qui s'inscrivent au sein d'une « métalepse narrative » transgressant « la frontière mouvante [...] entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte⁶ ». Le décloisonnement des frontières entre l'art et l'existence est un des leitmotifs de Sophie Calle dans sa pratique performative puisqu'elle met sa vie en jeu pour créer. Se qualifiant

¹ Sophie Calle, *Les dormeurs*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 7.

² Isabelle De Maison Rouge, *Mythologies personnelles, l'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, 2004, p. 17.

³ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, (1957) 2007, p. 213.

⁴ *Ibid.*, p. 256.

⁵ Philippe Forest, *Le roman, le je*, Nantes, Pleins, 2001, p. 20.

⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 245.

d'artiste narrative, elle fait de sa vie une suite de situations jouées dont certaines, qui mettent en scène des relations étroites avec l'inconnu, prennent la forme de filatures, de parcours incertains, d'itinéraires soumis au hasard, de concours de circonstances, d'explorations et d'enquêtes sur des personnes. Ses livres reconstruisent, par l'hybridation de textes et de photographies, l'expérience passée de ses performances. Ainsi, dans *Les Dormeurs*, elle observe, photographie et questionne des inconnus invités à dormir dans son lit. Pour son livre *L'hôtel*, elle se réincarne en femme de chambre, note les gestes des différents occupants et prend des clichés de l'intérieur des chambres. *Les filatures parisiennes* et *Suite vénitienne* mettent en scène la poursuite d'étrangers. Ce sont les effets de contingence et les concours de circonstances, nés du hasard des rencontres, qui donnent aux situations leur continuité narrative. Au sein de la trilogie *Où et Quand* (*Berck*, *Lourdes*, *Nulle Part*), une diseuse de bonne aventure la contraint à jouer son propre destin. Calle poursuit cette expérience personnelle et sociale de l'inconnu dans *Gotham Handbook*, où elle emprunte les dictats de Paul Auster et sa vision de la vie newyorkaise. Son travail, loin des contraintes de la mimesis, s'appuie donc sur la vie et ouvre sur une pratique de "mythologies personnelles" ou de la performance constitue une bonne illustration de cette logique autonome de l'art contemporain [...] ⁷». Partant du fait qu'il y a une diversité des approches de la forme poétique, nous nous intéresserons à comprendre dans ce chapitre de quels héritages artistiques et littéraires sont tributaires les performances de Sophie Calle, et quel est le rôle du corps phénoménal dans la construction de ses récits, et, à la notion de mouvement dans l'espace. Voilà donc le contexte à partir duquel nous tenterons d'exposer comment une logique phénoménologique se développe dans sa pratique au sein d'une conception de l'art comme *acte* ⁸. Par l'étude du rapport entre le corps et l'espace, autrement dit de l'action et de la perception, peut-on dire que l'expérience du monde chez Sophie Calle est une « phénoméno-praxis ⁹ » qui participe de la constitution de ses procédés narratifs?

⁷ Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, op.cit., pp. 111-112.

⁸ Mais tout en admettant la nécessité d'objets d'art concrets, Dewey privilégie ce qu'Adorno décrira plus tard comme « le caractère processuel des œuvres d'art », à savoir le fait que les « œuvres d'art ne sont œuvres d'art qu'en acte, dans la dynamique vivante de l'expérience ». Theodor W. Adorno cité dans Richard Shusterman, *L'art à l'état vif*, Paris, Minuit, 1992, pp. 48-49.

⁹ « Le questionnaire », *Internationale Situationniste*, no.9, Août 1964, p. 24.

Ainsi, en se tenant sur la mince ligne entre l'autobiographie et la fiction, elle conserve le « caractère, *a priori* insaisissable de l'identité de l'artiste¹⁰ ». Dans le sillage de Georges Perec, l'œuvre de Calle, brodée autour des thèmes du quotidien et de la révélation de soi, se veut « un art des gens, des choses et des situations, qui embrasse un vaste éventail de la vie quotidienne réelle et imaginaire¹¹ ». Elle réinvestit à sa manière « le principe ludique d'une écriture à contrainte¹² » en cherchant, dans les situations qu'elle programme, à épuiser des thèmes et des histoires, à s'approprier des espaces et des objets. Dans le champ de l'art contemporain, le travail de Calle, d'une part, partage avec Allan Kaprow une esthétique propre à « l'art en action¹³ » (*performance, happening*), dont le caractère éphémère place le corps et l'expérience au centre d'une recherche formelle, et d'autre part, s'apparente à l'univers photolittéraire de Christian Boltanski et Hervé Guibert par son désir de consigner l'existence à travers des récits autofictionnels intégrant la photographie à la structure narrative. Ce corps, fondement essentiel de l'art performance, dans sa dimension phénoménale, devient un support, un matériau, un instrument de l'art. La performance utilise le corps de l'artiste dans la création de l'œuvre, il est à la fois le récepteur de l'expérience et l'objet d'expression et de représentation. Comme le note Jan Patočka dans son étude aristotélicienne de la phénoménologie, le corps sensible, dans sa relation avec le monde, est au cœur d'un « mouvement de l'apparaître¹⁴ », dont les correspondances avec l'art performatif questionne notre rapport à l'espace, au temps, à l'identité et à l'altérité.

Notre thèse d'ensemble, située à l'intersection de la phénoménalité des performances et de l'écriture, stipule qu'une poétique, dans l'œuvre de Sophie Calle, est gouvernée par la mobilité du corps, de l'espace et du récit. En questionnant la valeur ontologique de son art performatif, en particulier dans ses projets *À suivre...*, *Les dormeurs*, *L'Hôtel*, *Gotham*

¹⁰ Cécile Camart, « Sophie Calle, alias Sophie Calle : le 'je' d'un narcissisme éclaté », in *Art Press*, Hors série, *Fictions d'artistes : autobiographies, récit, supercherie*, avril 2002, p. 31.

¹¹ *Ibid.*, p. 32.

¹² Bertrand Gervais, Maité Snauwaert, « Présentation : "Au fil des œuvres" », in Filer (Sophie Calle), *Intermédialités*, no.7, printemps 2006, p. 11.

¹³ RoseLee Goldberg, *Performances, L'art en action*, Londres, Thames and Hudson, 1999.

¹⁴ « [...] l'être tout entier entre dans les phénomènes. [...] Le mouvement est aussi ce qui fonde l'identité de l'être et de l'apparaître. L'être est être manifeste. » Jan Patočka, « La conception aristotélicienne du mouvement : signification philosophique et recherches historiques » (1967), in *Le monde naturel et le mouvement de l'existence, Phaenomenologica*, no.68, Boston/London, Dordrecht, 1988, p. 132.

Handbook et la trilogie *Où et Quand* (*Berck, Lourdes, Nulle part*), nous souhaitons définir, dans notre premier chapitre, comment cette appropriation du réel est une stratégie narrative héritière des mouvements de l'avant-garde artistique du XXe siècle ayant proposé le « dépassement de l'art autonome dans le sens d'une reconduction de l'art dans la vie quotidienne¹⁵ ». Nous nous attarderons à définir les liens qui unissent son travail à celui des situationnistes en nous appuyant sur les concepts de « la théorie de la dérive » et de « la construction de situations¹⁶ », qui participent ainsi à développer une pratique faite de trajectoires, de déambulations, de déviations, de détournements et d'errances dont les manifestations sont significatives dans l'œuvre de Calle. En nous intéressant au processus de création qui mène à sa pratique performative et à l'écriture, nous réfléchirons à l'importance de la dimension ludique d'un art de la contrainte comme stratégie de mise en scène et de narration. Pour ce faire, nous proposons d'examiner, en suivant les principes de la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty, comment l'expérience vécue au sein d'un art de la performance, questionne un mouvement entre le corps, les événements et la narration, et de quelle façon cette phénoménalité peut servir de matrice textuelle et transforme le réel en œuvre.

Dans le deuxième chapitre, nous interrogerons en quoi le corps sensible, dans une perspective générale, est support de l'œuvre, et comment l'épreuve de la réalité s'accompagne d'une pratique de l'espace qui donne *forme* à ses intrigues. Nous préciserons comment la corporéité, par sa mobilité, est créatrice de structures narratives et questionne l'identité. Nous entendons ensuite déterminer, en nous basant sur le concept de l'hétérotopie développé par Michel Foucault dans « Des espaces autres », par quels moyens l'art de Sophie Calle s'approprie et transforme l'espace du quotidien. Nous investiguerons donc la question de la pratique de l'espace en ouvrant notre analyse à une lecture sémiotique des mouvements de la figuration des corps et de l'espace, considérant que l'expérience sensible du monde (de l'espace et des choses) est un mode opératoire qui conditionne ses performances et la narrativité de ses récits.

¹⁵ *Les mythes des avant-gardes*, dir. Véronique Léonard-Roques, Jean-Christophe Valtat, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 27.

¹⁶ « [...] technique de passage hâtif à travers des ambiances variées ». *Internationale Situationniste*, no.2, décembre 1958, p. 23.

Le dernier chapitre sera consacré à l'étude de la performativité du langage dans l'œuvre photolittéraire de Sophie Calle. Sous l'angle de la sémiologie (Searle, Peirce), nous examinerons les effets des actes de langage constitutifs dans la formation d'écritures *in situ*. Plus spécifiquement, nous interrogerons la dynamique entre le corps et le langage, à savoir en quoi cette relation forme un mouvement de *gestes-figures*, un corps-narration à l'origine de l'écriture. En considérant que l'usage de la photographie, « destiné à capter le réel ou à figurer la mémoire imaginaire¹⁷ », relève d'une construction sémio-discursive, nous tenterons d'expliquer comment le langage phototextuel est tributaire d'une transfiguration de la vie quotidienne en œuvre d'art. Pour ce faire, nous analyserons les mouvements de l'art performatif à l'écriture. De plus, en considérant que le texte, sous l'effet de la contrainte, est « un objet qui relève du "construit"¹⁸ », nous questionnerons comment ce formalisme, dans le dispositif textuel chez Sophie Calle, implique une phénoménalité qui met en scène une « dramatisation de soi ». Ainsi, nous exposerons les liens étroits, et paradoxaux, qui existent entre les « mythologies personnelles » de Calle et le « principe de ruine » élaboré par Jacques Derrida, afin de réfléchir à la dimension spectrale de l'identité. Dans la logique de cette analyse, nous aborderons en fin de chapitre, comment la relation dialogique entre la photographie et le texte met en scène une écriture fragmentaire qui interroge la mémoire et la figure de l'écrivain. L'objectif de ce mémoire est d'en arriver à démontrer que la machination de ces performances par Sophie Calle tient d'une phénoménalité dont le mouvement, dans la figuration du corps et de l'espace ainsi que par la narrativité de ses récits, peut s'envisager comme une poétique de la mobilité.

¹⁷ Régis Durand, *Le regard pensif*, Paris, La différence, 1988, p. 155.

¹⁸ Frank Wagner, « Visibilité problématique de la contrainte », *Poétique*, no.125, 2001, p. 9 (pp. 3-15).

CHAPITRE I

LE « DÉPASSEMENT DE L'ART¹⁹ » PAR LA RÉVOLUTION DE LA VIE QUOTIDIENNE

1.1 L'Internationale Situationniste : héritage et perspectives

Puisque l'homme est le produit des situations qu'il traverse, il importe de créer des situations humaines. Puisque l'individu est défini par sa situation, il veut le pouvoir de créer des situations dignes de son désir.²⁰

L'Internationale Situationniste (I.S.) est née en 1957 de la fusion entre l'Internationale Lettriste, le Bauhaus imaginiste et le groupe COBRA²¹, tous issus d'une rupture avec les conceptions classiques de l'esthétique artistique, visant de nouvelles « formes d'action contre la politique et l'art²² ». L'I.S., qui est à ce moment là liée au mouvement politique marxiste, se veut, de prime abord, une critique culturelle de la civilisation moderne, industrielle, capitaliste. Ses membres fondateurs, inspirés par le romantisme allemand pour son désaccord avec les valeurs dites pré-modernes, se sont opposés plus spécifiquement contre « l'avènement d'un monde prosaïque, utilitariste, marchand [...] la mécanisation, la rationalisation abstraite, la réification, la dissolution des liens communautaires et la quantification des rapports sociaux²³ ». C'est à partir de ce rapprochement entre l'art et la politique (et de leur dépassement respectif) qu'Henri Lefebvre, philosophe et sociologue

¹⁹ Guy Debord, Directive n°1 : « Dépassement de l'Art ». Huile sur toile, 17 juin 1963.

²⁰ IS, « Le questionnaire », no.9, Août 1964.

²¹ Créée lors du congrès de Cosio d'Arroscia en Italie, les membres fondateurs de l'Internationale Situationniste sont Asger Jorn, Guy Debord, Michèle Bernstein, Elena Verone, Walter Olmo, Giuseppe Pinot Gallizio, Piero Smondo et Ralph Rumney.

²² Antoine Coppola, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*, Paris, Sulliver, 2006, p. 51.

²³ Max Blechman, Michael Löwy, « Qu'est-ce que le romantisme révolutionnaire ? », in « Le romantisme révolutionnaire », *Europe, revue littéraire mensuelle*, Paris, avril 2004, p. 3.

membre de l'I.S., mu par une volonté de transformation de la vie quotidienne, va élaborer en 1957 ce qu'il nomme le « romantisme révolutionnaire », dans lequel il déploie une nouvelle sociologie de la quotidienneté. Quoiqu'il se soit inspiré du romantisme allemand pour ce qui est de sa protestation culturelle vis-à-vis la société capitaliste, il en rejette l'idéalisation du passé et de la vie en général à travers diverses approches comme le primitivisme, l'antiquité, la recherche des origines, l'enfance ou même la psychologie et l'inconscient. L'objectif du romantisme révolutionnaire est plutôt de bâtir une nouvelle réalité sociale au sein de la vie quotidienne. Henri Lefebvre s'intéresse au potentiel subversif d'un affrontement du romantisme traditionnel qu'il explique ainsi dans son livre *Critique de la vie quotidienne*:

Il faut rappeler que ces thèmes – appréciation de la vie quotidienne comme triviale, abandonnée au souci, dépourvue de sens, ce qui oriente la philosophie vers la vraie vie, ou la vie vraie et l'authenticité – proviennent du romantisme. Et plus précisément du romantisme allemand : Hölderlin, Novalis, Hoffmann, etc.²⁴

L'idée est donc de dépasser le caractère problématique de la vie réelle, mais aussi d'ajouter de nouvelles perspectives aux concepts de modernité et de quotidienneté. Cette même année (1957), Guy Debord publie son *Rapport sur la construction de situations*, document fondateur de l'I.S., dans lequel il propose l'abolition des formes de représentations traditionnelles et de la spectacularisation du monde dans le but de « se réapproprier une vie dépossédée pas la consommation et la productivité ²⁵ » et de repositionner l'esthétique au sein de l'expérience vécue. Soulignons ici que les situationnistes fondent en partie leurs pensées sur un paradoxe : celui d'être un mouvement dont le programme artistique s'oppose à une modernité qui les a générés. En effet, ils refusent de

se rallier au consensus mou autour de la "modernisation", et qui essaye de renouveler la pensée socialiste par une critique radicale du "mode de production étatique" – que ce soit dans le capitalisme ou dans le prétendu "socialisme réel". Ceci n'est pas le cas du romantisme nouveau, à vocation révolutionnaire, qui refuse cette nostalgie du passé.²⁶

²⁴ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, Grasset, 1947, pp. 178, 211.

²⁵ Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations*, Paris, Mille et une nuit, 2000, p. 14.

²⁶ Michael Löwy, « Le romantisme comme révolte », in *Révolte et société*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 222.

C'est donc contre le caractère fonctionnaliste et utilitariste de l'objet d'art et le culte de la marchandise que ce groupe va proposer son concept d' « expérimentation libre » de l'espace urbain. Leurs théories esthétiques se fondent ainsi sur la formulation d'une herméneutique qui reconnaît la vie comme forme d'art²⁷.

Suivant ces perspectives d'une transformation de la vie en œuvre d'art, l'*IS* cherche à créer de nouveaux modes de comportements expérimentaux au sein de la vie quotidienne. Ce qui conduit le groupe à développer la « construction de situations ». Présentée comme le « point zéro de la culture » et définie comme une « série d'ambiances multiples mêlées à la vie²⁸ », le concept de situation, tel un mouvement qui fait corps avec le monde, prône « la suppression de l'art en tant que registre de formes, de techniques et de disciplines, [et] vient progressivement se substituer [à] la suppression de l'art en tant que champ social constitué, régulé par des institutions et déterminé par l'économie marchande²⁹ ». Cette rupture fondamentale suit donc une logique de déconstruction des idées et des modes formelles « classiques » qui a débuté au XIXe siècle et influencé les avant-gardes au XXe siècle (dada, surréalisme, mouvement COBRA, Bauhaus imaginiste, photographie subjective, etc.). Sur le plan esthétique, l'idée de situation est attribuée à un art du « poème mouvant³⁰ », mais aussi à la « théorie du moment³¹ » qui donne un sens à l'Art principalement par l'utilisation de l'action. En guise d'exemple, la New Babylone³² imaginée par Debord, Jorn et Constant, faite d'habitations collectives suspendues et mobiles, aura permis de repenser l'espace social de la ville. Ainsi, l'urbanisme et l'architecture situationnistes glorifient l'idée à la fois utopique et expérimentale d'un décroisement des liens sociaux, ce qui force à repenser

²⁷ Patrick Marcolini, *Le mouvement situationniste, une histoire intellectuelle*, op.cit., p. 7.

²⁸ Propos de Jorn à la troisième conférence de l'Internationale situationniste à Munich (17-20 avril 1950). Gérard Berbéry, *Textes et documents situationnistes, 1957-1960*, Paris, Allia, 2004, p. 98.

²⁹ Patrick Marcolini, *Le mouvement situationniste, une histoire intellectuelle*, op.cit., p.42

³⁰ « Sur le plan esthétique, je crois avoir aperçu une expression qui se rapproche de notre vie - oh notre vie ! et fluide comme elle. C'est ce que j'appelle le poème mouvant. Le poème sera écrit, mais jamais fixé : pris dans une perpétuelle transformation qui ne sera en rien un souci de perfection formelle mais une poursuite du moment. Car la poésie doit être immédiate. » Guy Debord, Lettre, automne 1950, in Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille, de beaux yeux pour faire sauter les ponts*, Paris, Fayard, 2004, p. 64.

³¹ *IS*, no.4. Juin 1960.

³² Constant Anton Nieuwenhuis, « New Babylon », in *Programmes and Manifestoes on Twentieth-century Architecture*, Londres, Ulrich Conrads, 1970, p. 52.

l'action politique par une nouvelle pratique de l'espace. Selon Guy Debord, ce modèle développe un

espace mouvant du jeu, et des variations librement choisies des règles de ce jeu, l'autonomie du lieu peut se retrouver, sans réintroduire un attachement exclusif au sol, et par là ramener la réalité du voyage, et de la vie comprise comme un voyage ayant en lui-même tout son sens.³³

Ces remarques approfondissent donc l'idée que la construction de situations *déterritorialise*, c'est-à-dire qu'elle ouvre sur un espace où le jeu, intégré dans la ville, permet d'étendre à la société tout entière des expériences essentiellement subjectives. En accordant à cette pratique de l'espace un pouvoir d'action susceptible de modifier la structure des liens sociaux, le sujet doit s'engager à provoquer ce dépassement de l'art par la révolution de la vie quotidienne. Toute forme d'œuvre est désormais dans la forme des villes, ouverte sur les possibles, les rencontres, les lieux, les expérimentations, etc.

Au XXe siècle, les mouvements artistiques avant-gardistes (futurisme, dadaïsme, surréalisme) - ayant tous en commun l'effacement des frontières entre l'art et la vie - vont poursuivre ce programme « à vocation révolutionnaire [...] dans l'optique d'une subversion culturelle directement exercée au sein du corps social³⁴ ». Ces mouvements, à la fois artistiques et politiques, ont souhaité dépasser l'art en suivant désormais une praxis qui priorise « l'action » afin de « faire de la vie elle-même une œuvre d'art³⁵ ». En ce sens, l'abolition des frontières entre l'art et l'existence a conduit à la transgression des limites matérielles entre les formes d'arts et la reconfiguration du rapport entre les mots et les choses, entre les signes et les images. Il n'est donc « plus question de mimer, simuler, réitérer, et redoubler, mais bel et bien de présenter ou d'exposer la chose, la réalité même. Sans détour³⁶ ». Une brèche s'ouvre et fait entrer l'art au sein de la vie sociale réelle. Une mutation importante s'opère vers l'âge moderne qui construit de nouvelles théories en faisant du concept de « représentation » une problématique esthétique :

³³ Guy Debord, *La société de spectacle*, Paris, Gallimard, (1967) 1992, thèse no.178.

³⁴ *Ibid.*, p.7.

³⁵ Patrick Marcolini, *Le mouvement situationniste, une histoire intellectuelle*, Montreuil, L'échappée, 2012, p. 7.

³⁶ Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Éditions Larousse, 2004, p. 666.

[...] la situation de l'art moderne se caractérise par l'absence de modèles valables, de types, de genres définis, par l'échec des tentatives effectuées à partir de modèles connus - et aussi par l'échec de l'aventure absolue, de l'ouverture illimitée, de l'horizon sans perspective et sans orientation.³⁷

Contre une culture de masse qui privilégie des espaces cartésiens de consommation et de contrôle social, la démarche expérimentale situationniste, directement liée à l'expérience vécue, cherche à élaborer des moments de vie, des ambiances ou des jeux d'événements transitoires, singuliers ou collectifs, où chaque construction est l'objet d'une « intrigue qui relie », déterminée par le mouvement d'un sujet avec le monde. Ce sujet a un pouvoir poétique et ludique pour lutter contre l'aliénation du quotidien et du travail. Par des stratégies diverses comme la dérive, le détournement, le palindrome, la construction de situations, l'œuvre situationniste s'ouvre sur des possibles, des rencontres, des lieux, des expérimentations multiples. Ainsi, « [l]e constructeur de situations [...] en agissant par ses mouvements sur la nature extérieure et en la transformant [...] transforme en même temps sa propre nature³⁸ ». Ce faisant, par l'action, le sujet se détache des idéologies dominantes de la société et même de la famille. Pour l'écrivain et le philosophe Raoul Vaneigem, cet état est révolutionnaire, car il permet de « se saisir soi-même comme point de départ et comme centre. Tout fonder sur la subjectivité et suivre sa volonté subjective d'être tout³⁹ ». D'un point de vue littéraire, en considérant le caractère ludique et sensible de cette pratique de l'espace, peut-on prétendre qu'une esthétique de l'action est constitutive de nouvelles pratiques artistiques qui en porterait le langage ? La mobilité formelle des constructions de situations peut-elle, à travers la subjectivité d'un sujet, engendrer des récits ?

³⁷ Henri Lefebvre, *Vers un romantisme révolutionnaire*, Fécamp, Éditions Lignes, 2011, p. 52.

³⁸ Patrick Marcolini, *op.cit.*, p. 67.

³⁹ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 245-253.

1.1.2 La « théorie du moment » et la construction de situations

Les nouvelles pratiques créatives de l'Internationale Situationniste tissent, avec le réel et le monde entier, un nouveau rapport. L'être, en relation avec son environnement, interagit. Le philosophe John Dewey a nommé ce néo-avant-gardisme : *L'Art comme expérience*⁴⁰. Dans les théories situationnistes, ce principe est associé à une esthétique subversive (opposée aux arts traditionnels), comme en témoignent les documents fondateurs que sont : *Critique de la vie quotidienne*⁴¹ d'Henri Lefebvre, *La société de spectacle* de Guy Debord et le *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem. Il est donc question d'une pratique déplacée dans l'espace de l'agir social qui s'oppose au fait « qu'on exclue l'art de la réalité en tant qu'objet autonome de contemplation esthétique⁴² ». Essentiellement, cela signifie que l'objet d'art n'est plus, qu'il est dématérialisé au profit d'une confrontation dramatique avec le réel.

Dewey a défini deux conditions de l'art *In Situ*. Il doit se composer d'une « situation d'ancrage », c'est-à-dire un lieu et des éléments qui forment ensemble un espace où expérimenter, mais il doit aussi être mû par un « agent » : un sujet qui explore la situation⁴³. Chez les situationnistes, cette Action est fondamentalement liée à une contrainte spatiale et sera développée sous trois formes : le détournement, la psychogéographie et la dérive. La pratique du détournement, sorte de ready made littéraire⁴⁴, est davantage employée au sein d'un art populaire, en ce qu'elle réutilise et modifie des textes préexistants dans le but de construire la critique radicale de l'IS contre l'hégémonie des médias, les institutions et la société (du spectacle) capitaliste. En ce sens, elle vise à transformer l'espace social par l'utilisation d'un langage de la négation et de la contradiction⁴⁵. Quant à elles, les théories de la *psychogéographie* (néologisme propre à l'IS) propose l'étude « des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement

⁴⁰ John Dewey, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2014, 595 p.

⁴¹ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, op.cit.

⁴² Jan Swiozinski, *L'art comme art contextuel* (1976), manifeste, publié dans *Inter*, no.68, 1996, pp. 35-50.

⁴³ John Dewey, op.cit., p. 151.

⁴⁴ Patrick Marcolini, op.cit., p. 156.

⁴⁵ Guy Debord, op.cit., Thèse no.206, p. 115.

sur les émotions et les comportements des individus⁴⁶. Ainsi, la perception de l'espace urbain est liée à une réalité purement affective. Dans la pratique, l'expérimentation de ce nouveau rapport entre l'individu et le monde est vécue sous forme de *dérive*. Ce concept, inspiré par les flâneurs romantiques (Rousseau, Baudelaire, Benjamin, etc.) pour leur nomadisme, se veut « une *forme de vie*, et une forme de vie *poétique*, attachées à vivre immédiatement et intensément les situations que représentent à distance la poésie ou l'art⁴⁷ ». Concrètement, elle se rapporte à une « modalité de présence », dont le principe formel est semblable à une structure cinématographique faite de déambulations et de discontinuités, un mouvement façonné d'intervalles d'images.

En somme, la recherche expérimentale situationniste de l'espace urbain donnera lieu à un montage de descriptions herméneutiques⁴⁸ de cette expérience nouvelle du monde, exploitant d'abord et avant tout la potentialité du jeu et du hasard des événements dans un « espace social sans limite⁴⁹ ». Nous observons donc que cette posture, à la fois sociale et culturelle, met de l'avant la relation du corps avec l'environnement et se détermine par un désir de déconditionnement et/ou de désaliénation. Les théories artistiques situationnistes prennent donc place au centre d'un discours critique qui met à profit une subjectivité radicale. Dès lors, elle opère une rupture avec la culture de masse et agit à la manière d'une « distanciation » ou comme un « effet d'étrangeté » face à la vie collective. L'artiste n'est plus seulement assigné à la création d'un imaginaire; il configure désormais des modes d'existences et provoque des actions à l'intérieur du réel⁵⁰. Par conséquent, si l'Art n'est plus un objet que l'on peut manier, comment peut-il générer des récits ? Est-ce qu'une expérience phénoménologique peut conduire à la construction sémantique d'un travail littéraire, et ce, hors de la matérialité propre au livre?

⁴⁶ *Internationale Situationniste*, no.2, Décembre 1958.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 80. L'auteur souligne.

⁴⁸ Interprétation des signes et de leurs symboliques.

⁴⁹ « ...is a project for a city in which it is possible to live. New Babylon is the object of a mass creativity; it reckons with the activation of the enormous creative potential which, now unused, is present in the masses. » Constant Anton Nieuwenhuis, « New Babylon », *op.cit.*, p. 177.

⁵⁰ Nicolas Bourriaud, *op.cit.*, p. 13.

1.2 De la *dérive* à un art de la contrainte

Comme nous l'avons vu précédemment, les théories situationnistes, en utilisant la psycho-géographie et la part d'aléatoire de la ville contre l'urbanisme fonctionnaliste issu du système marchand capitaliste, forcent à repenser les concepts d'espace et de mouvement. Par-delà ces interrogations d'ordre phénoménologique, elles marqueront le domaine de la création littéraire de deux façons. Premièrement, en considérant la matière dialectique du texte comme « exploitable et transformable à volonté [...] sorte de matérialisme poétique⁵¹ », occasionnant par le fait même une remise en question de la notion d'Auteur. Deuxièmement, compte tenu que l'Art s'ancre à l'Action, et qu'il est orienté par la subjectivité et la perception du sujet-objet de la création, l'écriture est ainsi perçue comme le résultat d'un mouvement propre au corps. C'est en adoptant cette approche de l'expérience phénoménologique que nous développerons l'hypothèse qu'une littérarité, contingente aux gestes de l'artiste, peut mener à la matérialité formelle d'un récit. De plus, à partir de cette proposition, nous examinerons les effets d'un mouvement ontologique dans le surgissement d'une parole. Les théories esthétiques formelles qui ont émergées à partir de la deuxième moitié du XXe siècle d'un structuralisme que l'on a qualifié de triomphant sont issues d'une part de la linguistique saussurienne⁵², et d'autre part, du renouveau de la pensée marxiste, dont le mouvement ouvert aura permis, entre autres, à redéfinir la notion de « texte » à travers de nouvelles formes interdisciplinaires.

1.3 Le jeu comme action libre

L'histoire des situationnistes, quoique récente et complexe, trace la voie de l'OULIPO (OUvroir de LIttérature POTentielle). Fondé par François Le Lionnais et Raymond Queneau en 1960, ce groupe propose de travailler la potentialité de la littérature en lui imposant de

⁵¹ Patrick Marcolini, *op.cit.*, p. 152.

⁵² « C'est que le projet sémiologique saussurien avait une valeur projective, proche, toutes choses égales d'ailleurs, d'une " utopie de pensée " : l'idée d'une discipline susceptible de prendre en charge la diversité des productions symboliques humaines qui à la fois fonderait la linguistique, tout en tirant l'essentiel de ses ressources » Christian Puech, *Des idées latentes à l'Essai de sémantique : sens, conscience et volonté chez M. Bréal*, Orléans, Presses Universitaires d'Orléans, 2000, p. 91.

nouvelles structures au moyen d'un art de la contrainte. Ces notions de structure et de potentialité sont régies par une rhétorique issue des mathématiques et de la dimension épistémologique du jeu. Ainsi, l'agencement d'un système mathématique à une pratique des arts aura permis la traduction de la méthode axiomatique de Nicolas Bourbaki en tant que forme potentielle du texte⁵³. C'est-à-dire que les oulipiens proposent que l'organisation du texte littéraire repose sur une *machine* linguistique programmée par « un algorithme mathématisable⁵⁴ ». Ils se distinguent donc des mouvements avant-gardistes de leur époque en offrant aux mathématiques un rôle esthétique. D'un côté, la méthode par contraintes permet de matérialiser le langage en objet construit à partir de la potentialité de ses formes; de l'autre, la proposition ludique oulipienne systématise l'utilisation de règles à l'origine d'une machinerie de composition textuelle. Par le jeu, la fiction et l'imaginaire s'ouvrent à un univers de possibles. De plus, le jeu ouvre un espace où le hasard peut être conceptualisé et utilisé comme stratégie fictionnelle issue d'énigmes, d'incertitudes et de coïncidences. Dans une expérience du monde, ce jeu du hasard offre la possibilité de transfigurer l'approche du réel et de le faire glisser dans le fictif. Ainsi, la dimension épistémologique de ce principe oulipien propage l'idée qu'il y a une infinité d'univers potentiels, et qu'en ce sens, un corps placé face au monde de la contingence possède la capacité de modéliser des situations, c'est-à-dire de les figurer. Selon Jacques Roubaud, ces deux principes relèvent d'une « influence possible du signifiant sur le signifié à l'intérieur même de certains textes à contraintes. Plus simplement, la forme conditionne le fond. Ou encore, la structure du texte est le sujet du texte⁵⁵ ». Cette notion fondamentale de « structure » démontre qu'il y a, *a posteriori*, une intentionnalité esthétique ontologique issue de la contrainte, où figurer et dire sont une même chose. De plus, cette notion d'intentionnalité démontre que la création est

⁵³ « Codifier ce langage, en ordonner le vocabulaire et en clarifier la syntaxe [...] la méthode axiomatique trouve son point d'appui dans la conviction que, si les mathématiques ne sont pas un enchaînement de syllogismes se déroulant au hasard, elles ne sont pas davantage une collection d'artifices [...] la méthode axiomatique enseigne à rechercher les raisons profondes [...] à trouver les idées communes enfouies sous l'apparence des détails... » Nicolas Bourbaki, « L'architecture des mathématiques », in François Le Lionnais, « Les Grands Courants de la pensée mathématique », *Les cahiers du Sud*, Vol.1, Marseille, 1948, pp. 36-47. Pour l'auteur oulipien Jacques Roubaud, la méthode axiomatique est « d'inventer (ou réinventer) des *contraintes* de types formelles et de les proposer aux amateurs désirant composer de la littérature. » Jacques Roubaud, *Poésie et chetere : ménage*, Paris, Stock, 1995, p. 203.

⁵⁴ Jean-Jacques Thomas, « Partitions concertées : sur l'Oulipo », *La langue la poésie*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1989, p. 179.

⁵⁵ Milie Von Bariter, « Pour une définition potentielle de la contrainte », in *Qu'est-ce que les littératures à contraintes, avant, ailleurs et autour de l'oulipe*, Paris, Noesis, 2000, p. 56.

« objectivée », sujette aux manipulations dites phénoménales, et conditionne la mobilité des points de vue. En d'autres termes, notre hypothèse suppose que ce jeu de la contrainte et/ou les textes à contraintes, régis par des règles et des procédés de production, forment les traces textuelles résultant de leurs mises en actions.

Cette approche oulipienne de l'œuvre littéraire va, au cours du XXe siècle, s'étendre à d'autres domaines artistiques et/ou activités humaines. Il y a donc une portée métathéorique au projet initial oulipien approuvé par le Collège de Pataphysique sous le nom de l'OU-X-PO, le « X » désignant la propagation de l'esprit expérimental et ludique d'un art de la contrainte. Ce rapprochement de l'« ouvroir » à toutes les formes d'œuvres avance que la matérialité du langage s'étend à la matérialité du monde : le « X » désigne une infinité d'univers potentiels qui, dans cette fusion de l'art et de la vie, s'ouvre aux champs perceptifs du vécu. Georges Perec, dans ses projets d'investigation du quotidien (*L'infra-ordinaire*, *perec/rinations*) qu'il débuta vers la fin des années soixante, a élaboré ce rapprochement entre la concrétude du langage et celle du réel : « Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? ⁵⁶ » Perec souhaite ainsi utiliser la matérialité du monde comme substance et moyen de création, il observe les événements de la vie ordinaire et les espaces urbains pour produire ses fictions. Pour lui, la contrainte du réel est une stratégie d'écriture.

Dans le travail performatif de Sophie Calle, le geste aussi est à l'œuvre. Elle-même a reconnu, dans une entrevue, l'influence de Perec : « toutes ses idées, j'aurais voulu les avoir, elles me semblaient faites pour moi. Toutes ⁵⁷ ». La matérialité du monde devient alors un cadre de médiation qui permet, à travers l'expérience vécue et l'action, de représenter « l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens ⁵⁸ » propre à l'herméneutique selon la définition qu'en donne Michel Foucault. La particularité de l'œuvre de Calle est de se présenter à la fois comme un art performatif et comme un objet fixé dans la forme du récit. Y-a-t'il une « systématité »

⁵⁶ George Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 11.

⁵⁷ Sophie Calle, in *Le Bon Plaisir*, France Culture, 29 juin 1996.

⁵⁸ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 44.

propre à son art narratif qui lui permet de passer de l'expérience vécue au texte-à-voir? Puisqu'elle s'approprie à travers le quotidien ce jeu de la contrainte, ses performances, au-delà de leurs représentations (livre ou exposition), peuvent-elles correspondre à une « phénoménologie du faire⁵⁹ » comme mode de création formel et dialectique? Quelles sont les caractéristiques esthétiques de l'expérience du réel performée en œuvre d'art ?

1.4 L'art performatif : une ontologie de l'imaginaire

*La parole invente devant soi que le monde nous apparaît; la parole ne rend pas compte, ne raconte pas, ne rapporte pas, ne récite pas, ne résume pas, ne se retourne pas, ne suit rien : elle voit devant elle; elle marche, elle fait apparaître l'espace devant soi, elle va [...]*⁶⁰

Pour qu'un art soit caractérisé de performatif, il doit « opérer une action » et s'affirmer en tant qu'œuvre d'art. Mais il doit aussi être le sujet d'une intention artistique, où l'objet de la performance est délivré de son usage commun. C'est une pratique qui est difficile à codifier car elle allie les arts de la scène aux arts visuels. D'autant plus qu'elle dévie d'une conception statique de l'*œuvre-objet* vers une conception dynamique de l'*œuvre-processus*. La particularité de ce déplacement permet à l'artiste de travailler la matérialité sensible depuis un contexte spatio-temporel. Ce mode d'expérience esthétique échappe aux définitions traditionnelles puisqu'il n'a rien de contemplatif et qu'il ne peut être identifié comme « expérience mimétique ». Pourquoi ? La performance, nous dit Peggy Phelan, ouvre sur un temps unique et a cette particularité de ne pas se répéter⁶¹. Dans son article « The ontology of performance: representation without reproduction⁶² », elle décrit les trois caractéristiques ontologiques fondamentales de la performance. La première est d'ordre

⁵⁹ René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, coll. esthétique, 1989, p. 23.

⁶⁰ Valère Novarina, « La parole est une image », in *Quai Voltaire*, no.5, 1992, p. 74-75.

⁶¹ « In the field of linguistics, the performative speech act shares with the ontology of performance the inability to be reproduced or repeated. [...] Performance honors the idea that a limited number of people in a specific time/space frame can have an experience of value which leaves no visible trace afterward." Peggy Phelan, *Unmarked, the Politics of Performance*, New York (Londres), Routledge, 1993, p. 149.

⁶² Peggy Phelan, « The ontology of performance: representation without reproduction », *op.cit.*, p. 146-166.

temporel, c'est l'importance de la vie au présent; de « l'ici-maintenant »⁶³; du temps suspendu entre le passé et le futur. La pratique d'un art de l'action a pour effet de dématérialiser l'objet d'art (peinture, sculpture, photographie, cinéma, danse, théâtre, etc.) au profit du geste de l'artiste. La performance demeure donc exclue de toute reproductibilité propre à l'art mimétique traditionnel.

La deuxième caractéristique rejoint la notion de présence. Toujours selon Phelan, s'il y a performance, c'est qu'il y a interaction. Elle précise qu'un objet d'art, pour être performatif, doit interagir avec le sujet qui le voit⁶⁴. Ce rapport entre le sujet et l'objet est fondamental, car il ouvre sur une esthétique relationnelle particulière à la conception d'une œuvre d'art comme mouvement. Le critique d'art Nicolas Bourriaud la définit par un « ensemble de pratiques artistiques qui prennent comme objet de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif »⁶⁵. Il s'agit d'un dynamisme entre le sujet et l'objet qui renvoie à une certaine intimité intersubjective. Le corps du performateur « habite » l'espace. Selon la formule de Merleau-Ponty, il est celui qui permet d'« être au monde »⁶⁶, de percevoir *par* et *à travers* lui. C'est pourquoi l'on constatera que cette dématérialisation de l'art au fondement de la performance est intimement liée à l'expérience phénoménologique où le corps de l'artiste est en interaction avec un espace mobile et ouvert. La dernière caractéristique découle de la précédente. Un art dit relationnel suppose d'emblée que le sujet *voit* ce qui est *fait*. En d'autres mots, l'action est liée à ce qui est vu, unissant ainsi simultanément création et réception. C'est à partir de ces considérations que Phelan met en évidence une problématique philosophique dans le rapport entre le corps et le langage : « le corps et le langage se

⁶³ « La performance est un art de l'ici et du maintenant, elle implique la co-présence, en espace-temps réel, du performer et de son public. » Thierry De Duve, « Performance ici et maintenant : l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre », *Essais datés I. 1974-1986*, Paris, éd. De la Différence, 1987, p. 159-205.

⁶⁴ « Without a copy, live performance plunges into visibility [...] their continuing « presence » [...] toward a notion of the interactive exchange between the art object and the viewer. » Peggy Phelan, *op.cit.*, p. 146, 148.

⁶⁵ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Presses du réel, 1998, p. 117.

⁶⁶ « Le corps est le véhicule de l'être au monde, et avoir un corps, c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement ». Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 97.

constituent l'un l'autre, même s'ils manquent l'un à « l'autre⁶⁷ ». Elle développe l'idée qu'il y a un effacement de l'opposition entre le corps physique (son identité, sa voix, sa présence) et ce qu'il représente (signes, images, formes, figures), et qu'en ce sens, le corps est métonymique⁶⁸. L'hypothèse de Phelan démontre aussi que l'utilisation du corps comme outil artistique permet de transcender et de figurer l'espace et le temps de "ce qui est en train de se produire" dans la performance. Ce qui signifie qu'il y a une contradiction entre regarder et agir au cœur d'une dialectique qui fait référence au concept hégélien d'Aufhebung⁶⁹. Puisque ces actions ne sont plus distinctes l'une de l'autre, il devient ainsi possible de remettre en question la structure logique de la représentation. L'art performatif repose sur ce contre-sens, mais plus encore, dans sa pratique, il multiplie les doubles contradictions en intégrant le spectateur à l'œuvre, confondant ainsi le personnel avec le social, la vie avec l'œuvre. Ces co-présences dans le travail de Sophie Calle ouvrent sur une nouvelle expérience de la vie ordinaire dont les situations programmées, réelles et fictives à la fois, forment un système sémiotique signifiant. Ce contenu autofictif échappe pourtant au moi narcissique de l'artiste, nous dit Isabelle de Maison Rouge dans son livre *Mythologies personnelles*, puisque sa vie personnelle est transposée à travers une expérience sociale pour devenir universelle.

C'est dans ce processus de création que s'élabore le glissement entre mythe collectif et mythe personnel. Inversement, la société se reconnaît dans les signes propres de l'artiste. Les symboles issus de son histoire personnelle sont élevés au rang d'archétypes. Le contenu de l'œuvre échappe ainsi au moi narcissique pour devenir universel.⁷⁰

Si l'identité de l'artiste est remise en cause, c'est qu'il y a une réinvention de soi qui se réalise à partir de son double imaginaire mis en scène dans ses performances. En d'autres termes, sa vie est un champ de possibles qu'elle programme en œuvre d'art.

⁶⁷ Peggy Phelan, Helena Neckitt, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2011, p. 36.

⁶⁸ « In performance, the body is metonymic of self, of character, of voice, of "presence". But in the plenitude of its apparent visibility and availability, the performer actually disappears and represents something else – dance, movement, sound, character, "art". » Peggy Phelan, *op.cit.*, p. 150.

⁶⁹ « Aufheben a dans la langue un double sens : il signifie garder, conserver et en même temps faire cesser, mettre fin à. L'idée de conserver contient déjà en elle cet élément négatif consistant en ce que, pour le garder, quelque chose est enlevé à son être immédiat ». Friedrich Hegel, *Encyclopédie des Sciences philosophiques*, Heidelberg, 1817, p. 81.

⁷⁰ Isabelle De Maison Rouge, *Mythologies personnelles, l'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, 2004, p. 19.

Pour Husserl, l'objet central de la phénoménologie est « l'apparaître ⁷¹ ». Par sa sensibilité, le sujet prend conscience de l'expérience vécue, de ce qui apparaît. La position de Merleau-Ponty rejoint en partie celle de Husserl, cependant, la particularité de sa posture phénoménologique est de réintroduire le corps au cœur de la perception. Pour lui, c'est le sujet intentionnel, en tant que lieu de manifestations du « sensible », qui fait sens. Ainsi, dans l'événement ou dans le sentir des choses, le déploiement phénoménologique prend son ancrage dans le corps. De sorte que la *corporéité* ou l'expression corporelle est intimement liée à l'espace-temps de l'action. Merleau-Ponty soutient que le mouvement phénoménal est la relation entre un sujet et un objet (dans le monde), tous deux unis dans l'action ⁷². En ce sens, le corps est à l'origine d'« espaces expressifs » : il est « le mouvement même d'expression [qui] projette au dehors les significations en leur donnant un lieu ». ⁷³ Ce mouvement et cette expression forment une « structure de renvoi ⁷⁴ » entre le corps et l'espace, qui fait de « l'apparaître » le devenir d'une figure du monde.

En appliquant ce principe à l'œuvre performative de Calle, nous souhaitons observer comment le corps participe à une esthétique qui expose cette liaison fondamentale d'un sujet avec le monde et qui a pour fonction la représentation : la corporéité « devant laquelle peuvent apparaître des êtres précis, des figures et des points [...] double horizon de l'espace extérieur et de l'espace corporel ⁷⁵ ». En d'autres termes, comment la phénoménalité de ce rapport entre le corps et l'espace est impliquée dans un mouvement signifiant. De plus, en nous basant sur les caractéristiques de la performance, qui repose essentiellement sur le « geste » de l'artiste, nous tenterons d'expliquer comment le corps, dans l'œuvre de Calle, est au centre de la configuration de ses récits, et qu'il est lié, par son mouvement, à la dynamique narrative.

⁷¹ « Dans la phénoménologie husserlienne, la subjectivité transcendante vient être définie par l'apparaître – ou par la "conscience d'apparaître" – et non pas simplement par le cogito. » Ádám Takács, *Le fondement selon Husserl : une idée de la phénoménalité*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 8.

⁷² « Ce qui fait qu'il y a un haut et un bas, un ici et un lieu, c'est, non pas des points objectifs, mais une certaine prise sur le monde, le fait que je l'habite [...] le lieu est relation de moi et du monde par mon corps. » Maurice Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, Genève, Métis Presses, 2011, p. 43.

⁷³ *Ibid.*, p. 171.

⁷⁴ Stefan Kristensen, « Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement », in *Archives de philosophie*, tome 69, Paris, Centre Sèvres, printemps 2006, p. 123

⁷⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.*, p. 130.

1.5 D'un espace à l'autre : le mouvement phénoménologique

Dans la phénoménologie perceptive de Merleau-Ponty, la notion de passage stipule que le mouvement multiplie les événements, qu'il est fait de plusieurs moments figuraux et « suppose la présence d'un corps [...] instance subjective⁷⁶ ». Le corps est mouvement, il l'effectue, le perçoit et en crée les images. Les travaux de la *gestalttheorie* ont aussi montré l'importance du système « corps/monde » dans le fonctionnement de la perception, un système qui s'apparente à la notion de forme. Ainsi, la perception est la conscience subjective de cette appartenance au monde et de la relation dynamique du corps phénoménal avec cette altérité. L'action du sujet percevant exprime donc un mouvement qui orchestre la configuration d'une présence dans le monde. Dans ce paradigme relationnel, la perception n'est plus fondée sur la séparation entre le sujet et l'objet, car ils s'appartiennent. Peut-on alors prétendre que cette dimension existentielle du corps phénoménal, au cœur de la relation entre sujet et objet, inaugure un mouvement donnant forme aux récits ou générant une syntaxe du « sensible » qui, en définitive, correspondrait à la matrice d'une œuvre ?

Chez Merleau-Ponty, l'expression corporelle dote le sujet d'une présence engagée dans le monde. La question de l'être du mouvement suppose une dialectique du dedans et du dehors (de l'espace extérieur et de l'espace corporel). Le corps qui agit/perçoit/ressent devient le lieu d'échanges entre l'être et les figures qui apparaissent au sein d'un champ visuel. Il incarne ce mouvement. Médiateur de la mobilité des objets du monde, la perception est « le devenir d'une figure⁷⁷ ». En terme analytique, un corps mis en situation, qui se meut et qui perçoit, a une fonction de représentation. L'expérience en acte d'un sujet en mouvement permet de produire une matière transcendante. Ceci signifie que le regard et le langage forment un système de renvoi du mouvement phénoménal :

Déjà mon corps, comme metteur en scène de ma perception, a fait éclater l'illusion d'une coïncidence de ma perception avec les choses

⁷⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁷⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression, cours du collège de France, notes 1953, op.cit.*, p. 63.

mêmes. Entre elles et moi, il y a désormais des pouvoirs cachés, toute cette végétation de fantasmes possibles qu'il ne tient en respect que dans l'acte fragile du regard.⁷⁸

Cette approche du réel par une prise du corps sur le monde crée un rapport de solidarité entre l'espace et le temps, le sujet et l'objet. Plus précisément, à travers le sujet percevant, le temps est vécu et mesurable dans l'espace. De sorte que le mouvement dont parle Merleau-Ponty s'exprime à travers le sujet en action qui prend place dans un espace-temps. On le nomme aussi : « mobilité potentielle ⁷⁹ ». L'action du sujet mobile est donc liée à ce qui est vu, prenant appui sur le double croisement entre le dedans et le dehors. Ce chiasme⁸⁰ explique d'une part que l'espace est polymorphe, et d'autre part, que sa dimension mouvante donne sens. Le monde apparaît parce que le sujet est simultanément empreint des expériences de motricité et de visibilité. Ce jeu entre le corps et ses perceptions du dehors est un espace de représentation du monde et du mouvement de ses figures. C'est pourquoi nous stipulons que le corps phénoménal, à l'origine des situations mises en action par Sophie Calle, engendre les modalités narratives de ses récits. Il nous semble que le jeu qu'elle s'autorise à introduire dans le réel se transforme en œuvre par un mouvement paradoxal qui lui permet d'être la créatrice de ce qui lui apparaît au dehors. Le sujet callien, par sa présence entre la réalité et la fiction, a la faculté de créer les formes du monde qu'il perçoit. Il a intériorisé cette mobilité qu'il traduit par un langage de mots et d'images, participant à l'élaboration de structures narratives tel un idiome⁸¹.

L'approche phénoménologique nous servira à expliquer comment l'expérience en acte d'un sujet en mouvement peut produire une matière créatrice et un langage qui lui est propre. Nous identifierons quelle dynamique construit la relation entre les gestes de l'artiste et la parole; de quelle façon l'expérience vécue, dans le travail de Sophie Calle, induit sur le

⁷⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 24.

⁷⁹ « Cette mobilité potentielle est en effet créatrice d'un espace de quant-à-soi à partir duquel seulement le sujet parlant, déjà hors de soi, peut engager une parole qui ne soit pas, là où sa genèse accède à un certain accomplissement, complètement aveugle à l'espace où elle a lieu. » Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique 1, l'objet esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, (1953) 1992, p. 194.

⁸⁰ Figure de construction qui consiste à disposer les termes de manière croisée suivant la structure AB/BA.

⁸¹ Ensemble de moyens d'expression.

surgissement d'un langage. Nous considérons que le mouvement est un embrayeur diégétique, que le rapport ontologique de ses performances est principalement visuel et qu'il est construit par son expérience phénoménale. En ce sens, nous tiendrons compte du fait qu'un corps-créateur, inséparable de ce qui est vu, est le lieu d'ancrage de ses récits et que le mouvement est générateur de sens. Merleau-Ponty considère que le sujet est porteur d'un « nœud de significations vivantes » reflétant « l'espace comme visage de l'autre, de ce qui, proche ou lointain, est toujours au dehors, de cet ailleurs opposé à l'ici que je suis⁸² ». Cette structure théorique nous permettra de questionner les liens entre le corps et l'espace dans les performances de Sophie Calle. Comment son expérience phénoménologique du monde et ses rapports avec autrui peuvent structurer des modalités narratives? Si ces mouvements du vécu forment la matière créatrice de son art, y a-t-il une logique formelle qui puisse correspondre à une poétique de la mobilité? Quelles postures l'artiste s'impose-t-il pour que des récits s'organisent à partir de ce corps-créateur ?

1.6 Conclusions partielles

Il serait trop ambitieux de rendre compte de l'évolution de l'ensemble des formes d'arts et poétiques du XIXe jusqu'au XXe siècle. Nous avons plutôt abordé différentes perceptions d'un art élargi à la vie, témoignant ainsi de l'éclatement des genres, de l'interpénétration des arts et des mutations des champs artistiques vers une originalité formelle renversant les codes de la culture dominante et traditionnelle. Cette approche montre qu'une pratique poétique s'est renouvelée en ouvrant son cadre à la vie quotidienne. L'art-action, l'art total, le situationnisme ainsi que les théories de la performance auront tour à tour réintroduit le corps au centre des œuvres. La démocratisation de l'art par les avant-gardes aura permis au processus de se proclamer en tant que forme d'art. Ainsi, interroger l'habituel contribue à repenser la relation entre l'art et la vie: « Où est-elle, notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace ?⁸³ » Le caractère performatif des événements permet de transformer le réel en œuvre d'art. Sophie Calle, par ses jeux mis en scène dans le réel, convoque l'application de règles et de protocoles. La matière et la forme tiennent de l'expérience vécue plutôt que de

⁸² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p. 177.

⁸³ Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, op.cit., p. 11.

l'écriture. En donnant priorité à l'acte, le monde extérieur s'avère le lieu d'une multiplicité de possibles. Il s'agira de montrer, dans le prochain chapitre, que le mouvement, dans l'œuvre de Calle, est ritualisé à la fois par un programme formel et par le flux de l'imprévisible.

CHAPITRE II

CORPS ET ESPACE : MOUVEMENTS ET FIGURATIONS

L'art de Sophie Calle, mêlé à sa vie, donne à celle-ci comme à ses œuvres un caractère à la fois performatif et autofictif. L'esthétique situationnelle des expériences vécues qu'elle transforme en récits, comme nous l'avons détaillé au chapitre premier, est un jeu intentionnel assimilant réalité et fiction. L'auteur et ami de l'artiste, Hervé Guibert, dans un de ses recueils de textes sur la photographie, affirme de Calle qu'elle a « le chic pour les notations [...] fortuites – visuelles ou écrites » et que ses « photos plates », ainsi que ses « texte (s) banal (s) », créent un « suspens [qui] ne tient que dans l'attente d'une chose faramineuse ⁸⁴ ». Guibert suggère ainsi que ses performances laissent le lecteur (ou le spectateur) observer les manifestations d'un hasard transformant la vie de Calle en aventures romanesques. Cette vision double (et simultanée) d'une vie réelle et fictive forme un enjeu créatif qui influence le mode narratif médiatisé dans ses projets. C'est pourquoi nous nous baserons, dans cette étude, sur ce rapport de proximité entre réel et imaginaire afin de construire notre analyse à partir d'une approche herméneutique de la phénoménologie. Dans son ouvrage *La phénoménologie comme œuvre d'art*, Roman Ingarden définit l'imaginaire de « dynamique globale d'une œuvre », formée par une « stratification de sens liés à un auteur » qui s'empare du réel comme matière première ⁸⁵. Cependant, dans ce chapitre, c'est plutôt à partir du concept de créativité (et non d'imaginaire), c'est-à-dire du processus de production d'une œuvre d'art et particulièrement d'un art de la contrainte, que nous nous intéresserons aux « actes intentionnels » dans les œuvres de Sophie Calle ainsi qu'à la structure extatique de l'expérience (qui transcende le réel), autrement dit au phénomène de l'*époché* ⁸⁶ : apparition des « choses du réel » avant qu'elles ne soient jugées ou interprétées. En ce sens, nous

⁸⁴ Hervé Guibert, *La photo, inéluctablement*. Paris, Gallimard, 1999, p. 378.

⁸⁵ Roman Ingarden cité par René Huyghe, *Sens et destin de l'art*, Paris, Flammarion, 1985 (1967), p. 200.

⁸⁶ « Je veux procéder absolument « sans préjugés » [...] Ce que je vois maintenant et en regardant, en répétant toujours à nouveau, ce que je peux identifier [...] » Edmond Husserl, *De la réduction phénoménologique, textes posthumes (1926-1935)*, Grenoble, Million, Coll. Krisis, 2007, p. 172.

proposons de développer notre analyse en nous appuyant sur une approche phénoménologique de l'œuvre et des théories de l'esthétique ontologique afin d'étudier la *machination* de la fiction au sein de ses performances. Cette posture nous permettra de « décanter » l'expérience autobiographique au-delà du clivage entre imaginaire et réel, et d'observer à travers l'œil de la phénoménologie, en particulier les études de Merleau-Ponty sur le corps et l'espace, comment, par l'utilisation de la contrainte, elle fait du réel un embrayeur diégétique. Et ainsi observer comment, dans son travail, l'expérience vécue ouvre un « champ de possibles » qui structure la figuration d'intrigues à même son quotidien.

De plus, en nous inspirant du phénomène d'hétérogénéité artistique *postmoderne* « d'éclatement, de libération, de diversité et de multiplicité⁸⁷ » présent dans les performances, les expositions et les œuvres photolittéraires de Calle, nous ouvrirons notre analyse à une lecture phénoménologique et sémiotique (Greimas, Searle) de son travail performatif. Nous tenterons ainsi de démontrer que l'expérience vécue est le foyer d'un processus *figural*⁸⁸ qui participe à la fabrication de la fiction dans certaines œuvres de Calle, à la représentation de la mobilité des corps et de l'espace. Ce qui nous amènera à exposer le cadre formel et discursif de « l'organisation générale de la narrativité [...] [et] des formes à l'aide desquelles le sujet conçoit sa vie en tant que projet, réalisation et destin ⁸⁹ ». Dans la première partie consacrée à la représentation du corps chez Calle, nous examinerons en quoi l'autofiction y est synonyme d'une présence à la fois mythologique et perceptive au centre d'une expérience garante de la figuration identitaire et corporelle. Mais plus encore, de quelle façon le corps, épicycle de la création, est exposé, poursuivi ou absent, et comment il forme un espace dialectique qui permet de figurer l'altérité. La partie sur l'espace sera l'occasion d'aborder comment les lieux du quotidien, sous l'effet de contraintes (de réclusion et d'urbanité), transforme un rapport à l'intimité en créant une confusion entre privé et

⁸⁷ Pascale Bouchard, « Postmodernisme et féminisme, étude de *Des histoires vraies + Dix* de Sophie Calle », *Intermédialités*, no 7, « Filer (Sophie Calle) », printemps, 2006, p. 149.

⁸⁸ Terme utilisé par Jean-François Lyotard dans *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971. « Le figural est une figure purement visible, autonome, dégagée de tout référent externe : en l'occurrence de l'ordre discursif (concept, historia, narration, pour autant qu'ils "surplombent" les images. » Olivier Shaefer, « Qu'est-ce que le figural », *Critique*, no.630, novembre 1999, p. 912-925.

⁸⁹ A. J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, (1979) 1993, p. 245.

public. Nous identifierons ensuite les différentes modalités de l'espace et les hétérotopies selon la théorie de Michel Foucault dans *Les espaces autres* (1967). La dernière partie de ce chapitre sera consacrée à mettre en perspective les liens entre performance et langage, c'est-à-dire entre l'expérience de ce qui est *manifeste* (phénoménologie), formé par les mises en situations, et la narration. Nous souhaitons démontrer que les mouvements du corps correspondent au « signitif⁹⁰ », et, que le langage renvoie donc à un corps qui, puisqu'investi dans le lieu qu'il pratique, incarne « un acte narratif, fomenteur de récit; un acte qui injecte la mobilité dans ce qui est fixe : à travers l'aléa de la rencontre, du moment ponctuel⁹¹ ». Ces propos de Michael Sheringham, inspirés par ceux de Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien* (1980), suppose que l'analogie entre les mouvements du corps et l'énonciation s'appuie sur le principe que le sujet qui s'approprie et traverse l'espace « doit sa mobilité à la rencontre avec l'autre⁹² ». En questionnant le rapport entre fiction et phénoménologie, nous cherchons à répondre à la question : quel est le point de départ absolu des récits chez Calle? Mais plus encore, quel jeu se joue entre la vie de l'artiste, ses expériences performées et l'avènement de l'écriture ? Quels sont les embrayeurs diégétiques, « moteurs » d'une narrativité suspendue entre la réalité et la fabulation ?

2.1 LE CORPS

2.1.1 Présence mythologique, présence perceptive

Une des particularités de l'art contemporain est de déplacer l'expression autobiographique ou intime d'un sujet dans l'espace public. En passant de l'intime au social, l'on confère une identité semi-mythique au sujet. Isabelle de Maison Rouge, dans son livre *Mythologies personnelles, l'art contemporain et l'intime* (2004), démontre, à partir de différentes définitions du mythe et de la mythologie, qu'à l'image des mythes qui racontent « les origines de l'homme » par lui-même, l'œuvre autobiographique en art contemporain

⁹⁰ Terme de Husserl qui exprime une « intention de signification ». Natalie Depraz, *Transcendance et incarnation, le statut de l'intersubjectivité comme altérité à soi chez Husserl*, Paris, Vrin, 1995, p. 172.

⁹¹ Michael Sheringham, « Trajets quotidiens et récits délinquants » in *Temps zéro*, n° 1 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document79> [Site consulté le 6 février 2016].

⁹² *Ibid.*

« élabore un glissement entre le mythe collectif et le mythe personnel [...] [et que] Les symboles issus d[’une] histoire personnelle sont élevés au rang d’archétypes. Le contenu de l’œuvre échappe ainsi au moi narcissique pour devenir universel⁹³ ». Les courants artistiques de l’autofiction auront ainsi servi à interpréter les nouveaux modes d’expression de ce dévoilement de soi, de ce jeu expérimental de l’identité où le vécu est le terrain d’expérimentation d’imaginaires de soi.

Dès lors, dans l’œuvre contemporaine, à mi-chemin entre réel et fiction, se trouve une présence, « celle d’une insertion dans le monde où le monde lui-même est le résultat de cette activité d’insertion⁹⁴ ». Umberto Eco reprend ces réflexions du philosophe John Dewey dans *L’œuvre ouverte* (1965) pour définir la création d’une œuvre d’art comme « processus d’organisation en vertu duquel les expériences personnelles, faits, valeurs, significations s’incorporent à un matériau pour ne plus faire qu’un avec lui, s’assimiler à lui. ⁹⁵ » Dans la conception merleau-pontienne de l’imaginaire, le réel se « définit comme corrélat de la perception⁹⁶ ». Il exprime ainsi que l’expérience vécue surgit de la perception, qu’elles sont intimement liées par une *présence* ontologique.

La notion de présence, pour comprendre son importance dans le travail performatif de Calle, doit être incluse au sein de cette transgression des frontières entre le réel et le fictif : « Je m’impose des règles pour m’aider à vivre⁹⁷ », dit-elle. Ainsi, rituels, jeux et règles sont autant de contraintes qui lui permettent de créer, mais plus encore, d’y programmer une présence, laquelle servira à la construction des événements. Merleau-Ponty, dans ses écrits sur la *Phénoménologie de la perception* (1945), décrit la présence d’un sujet par le concept de champ phénoménal : « arc intentionnel qui fait l’unité de sens, celle des sens et de l’intelligence, celle de la sensibilité et de la motricité.⁹⁸ » Ce qui signifie que l’expérience vécue implique qu’il y ait un « champ de perceptions » permettant au sujet de transcender à la

⁹³ Isabelle De Maison Rouge, *Mythologies personnelles, l’art contemporain et l’intime*, Paris, Scala, 2004, p. 19.

⁹⁴ Umberto Eco, *L’œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p.47. À propos de l’ouvrage de John Dewey *Art as experience*, New York, Putnam, 1934.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁹⁶ Annabelle Dufourcq, *Merleau-Ponty : une ontologie de l’imaginaire*, New York, Springer, 2012, p. 188.

⁹⁷ Michel Guérin, « Sophie Calle, fétichiste de sa propre vie », *Le Monde*, 11 septembre 1998, p. 22.

⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 170.

fois sa subjectivité et le monde. Or, cette transcendance, dans le champ de l'art contemporain, demeure ambivalente. Selon les paramètres du « structuralisme » de la deuxième moitié du XXe siècle, nous explique Gilles Deleuze dans son essai *Capitalisme et schizophrénie*, « le sujet [contemporain] est moins supprimé qu'émietté, toujours nomade, qui passe de place en place [...] »⁹⁹. Il y a donc une mobilité dans l'expression de la subjectivité qui demande à être étudiée autant pour son rôle dans la fabrication de l'œuvre que dans sa figuration.

Dans le cadre d'une pratique performative et autobiographique, puisque le sujet-créateur est au cœur des mises en scène, parfois foyer des perceptions, parfois porteur de l'action, il devient le repère de toute expression. Ce centre de gravité qu'est l'existence de l'auteure a pour effet de placer l'expérience vécue au milieu d'une genèse où la création artistique est vue comme un paradigme de la création de soi. D'autant plus que le corps de l'auteure est mis en jeu pour créer des récits. C'est pourquoi l'indiscernabilité entre l'art et l'expérience vécue forme un espace de fabulation où l'identité narrative¹⁰⁰ « configure des modes d'existences »¹⁰¹. Dans son essai *Soi comme un autre*, Paul Ricoeur développe une conception narrative de l'identité personnelle. Pour lui, le sujet qui se raconte, à la fois narrateur et personnage de son histoire, a accès à la temporalité de son existence. Ce qui caractérise cette temporalité est que l'identité du sujet s'articule autour de deux pôles : la permanence du sujet dans le temps (l'identité-*idem*) et la possibilité de son changement (l'identité-*ipse* ou *ipséité*). La particularité de la constitution narrative de l'*ipséité* chez Sophie Calle est que son existence n'est pas une simple rétrospective de sa vie. La « provocation de situations »¹⁰² dans *À suivre...* (*Les filatures parisiennes, Suite vénitienne*), *Les dormeurs*, *L'Hôtel*, *Gotham Handbook* et la trilogie *Où et Quand*, ajoute à la phénoménalité de ses expériences vécues une conscience créatrice qui interroge sa

⁹⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 158.

¹⁰⁰ « [...] la personne dont on parle, que l'agent dont l'action dépend, ont une histoire, son leur propre histoire. » Paul Ricoeur, *Soi comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 137.

¹⁰¹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Presses du réel, 1998, p. 13.

¹⁰² Sophie Calle, *Les Dormeurs*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 10.

singularité. Elle se livre, dit-elle, à un « patient travail d'observation¹⁰³ » des gestes du quotidien.

Cette réflexion de Sophie Calle n'est pas sans rappeler les travaux d'Henri Lefebvre, de Roland Barthes, de Michel de Certeau et de George Perec sur le langage du quotidien et de l'ordinaire. Entre 1960 et 1980, ces auteurs ont exprimé leur volonté d'investiguer l'espace ordinaire, de traquer les « choses communes¹⁰⁴ ». Ce changement de regard est d'abord et avant tout une « appropriation » de l'espace du quotidien, le désir de faire de son inertie un lieu cathartique pour « laisser place aux songes, aux rêves, aux fantasmes, à tout ce que l'on nomme "imaginaire"¹⁰⁵ ». Les motivations d'Henri Lefebvre sont politiques et artistiques à la fois. Son idée est de contrer un art de vivre aliénant¹⁰⁶ : « plus le "réel" s'affirme et se clôt devant nous, plus le présent devient imaginaire¹⁰⁷ ». Pour de Certeau, le quotidien s'articule autour de la notion « d'invention¹⁰⁸ » ; il a le pouvoir de libérer un espace de création. Perec, à son tour, se demande « comment regarder le quotidien » dans *La vie mode d'emploi* (1978) *Les Choses* (1965) et une *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975). Par l'utilisation de contraintes formelles, il cherche à épuiser les choses du quotidien (espaces, temps, objets) afin de questionner l'identité de l'homme moderne dans le « banal »¹⁰⁹. Roland Barthes, à son tour, s'est intéressé à ce qui échappe aux principes fonctionnels du quotidien, à ses

¹⁰³ 4^e de couverture, Sophie Calle, *L'Hôtel*, Arles, Actes Sud, 1998.

¹⁰⁴ George Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 11.

¹⁰⁵ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, III, Paris, L'Arche, 1981, p. 73.

¹⁰⁶ Lefebvre à propos de la vie quotidienne : « En un sens résiduelle, définie par « ce qui reste » lorsque par analyse on a ôté toutes les activités distinctes, supérieures, spécialisées, structurées – la vie quotidienne se définit comme totalité. Considérées dans leur spécialisation et leur technicité, les activités supérieures laissent entre elles un « vide technique » que remplit la vie quotidienne. Elle a un rapport profond avec toutes les activités, et les englobe avec leurs différences et leurs conflits ; elle est leur lieu de rencontre et leur lien, et leur terrain commun. Et c'est dans la vie quotidienne que prend forme et se constitue l'ensemble des rapports qui fait de l'humain – et de chaque être humain – un tout. » Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, I, Paris, L'Arche, 1981, p. 108, 109.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰⁸ Certeau sur la pratique de l'espace du quotidien : « C'est une mémoire, dont les connaissances sont indétachables des temps de leur acquisition [...] Instruite par une multitude d'événements où elle circule sans les posséder [...], elle suppute et prévoit aussi « les voies multiples de l'avenir » en combinant les particularités antécédentes ou possibles [...]. L'éclair de cette mémoire brille dans *l'occasion* [...] ». Michel De Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 125-126.

¹⁰⁹ George Perec sur l'autobiographique et l'ordinaire : « ton habillement, ta nourriture, tes lectures ne parleront plus à ta place [...] Tu ne leur confieras plus l'épuisante, l'impossible, la mortel tâche de te représenter. » George Perec, *Romans et récits*, Paris, Éditions LGF, le livre de poche, 2004, p. 254.

contraintes de temps et d'espace¹¹⁰. Cette conquête du quotidien se poursuit donc chez Sophie Calle.

Sophie Calle pose, par l'utilisation de contraintes et les mises en scène autofictionnelles de son art performatif, un nouveau regard sur la vie ordinaire. Ce jeu de contraintes ouvre un espace ludique. Dans ces mises en scènes machinées, doublées de personnages mi-réels, mi-fictifs, le corps, à l'image de celui d'un acteur de théâtre, devient un outil de représentation. Qu'elle joue à la détective dans ses filatures (*À suivre...*), qu'elle soit l'hôtesse de son propre lit (*Les dormeurs*), une femme de chambre (*L'hôtel*) ou une femme-objet soumise aux ordres d'une voyante qui lui dicte le chemin à suivre (*Où et Quand*), ou une artiste soumise au mode d'emploi de New York écrit par Paul Auster (*Gotham Handbook*), Calle se dédouble en des personnages qui lui permettent de contrôler ses performances et de faire de ses expériences vécues des récits photolittéraires. Elle est ainsi à la fois un lieu de perception, de référence, de création et de figuration.

Par conséquent, ce quotidien mythologisé et métamorphosé en œuvre donne un statut particulier à la perception à travers l'acte de figuration dans ses performances. Il réintroduit le corps au sein d'une pratique où l'expression d'un « dehors », de ce qui est « autre », des mouvements de l'altérité, lui permet d'observer une phénoménalité qui prend forme. Peut-on alors prétendre que cette *présence* ou cette expression corporelle, que l'être-au-monde physique, dans l'œuvre de Sophie Calle, corresponde aux fondements d'une écriture autobiographique selon les termes de Doubrovsky et que le corps « "oriente " ou "imagine " [...] [qu'il est] le support du langage, son déclencheur¹¹¹ »? Est-ce que, dans l'acte de création, le corps, en tant que contrainte formelle et sémantique ou comme champ d'expérimentation et de perception, est un lieu d'ancrage à partir duquel se déploient ses histoires ?

¹¹⁰ Pour Barthes, si le « réel concret » est un des « résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle », la signification des objets est : « un sens qui déborde (son usage), un sens indépendant de sa fonction » Roland Barthes, *Œuvres complètes*, II, p. 67 et 483. Ainsi, la polysémie des objets n'ayant pas de ses définitif, l'expérience vécue est inséparable de la construction du sens et d'une réflexion sur le quotidien.

¹¹¹ Serge Doubrovsky, *Autobiographiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 58.

2.1.2 Sophie Calle, le nom, le corps

Le corps, par son extension dans le monde, qu'il soit dans la rue (*À suivre...*), au lit (*Les dormeurs*), dans les chambres d'hôtel (*L'hôtel*), dans les espaces urbains (*Gotham Handbook*, *Berck*, *Lourdes*), voire même en l'absence d'une destination (*Nulle part*), ouvre sur une territorialité identitaire. Sophie Calle écrit dans ses carnets (1978-1979) : « [...] mon nom, synonyme en espagnol de rue, donc d'errance... Mon prénom, signifiant en grec "sagesse", cela donn[e] "sagesse de la rue"¹¹² ». Dans ce rapprochement de la philosophie avec la vie nomade, Calle indique que son identité se répercute dans l'espace, qu'elles sont, dans leur correspondance symbolique, une même chose. Ainsi, elle incarne cette errance qui lui permet d'investir, de manière détournée, différentes figures de l'espace : la ville, la rue, le lit, les chambres, le voyage, etc. Le monde extérieur se veut chemin à suivre, identité à poursuivre. Son corps, exposé, sert à l'écriture de soi et des autres, et les mouvements de celui-ci ont une valeur poétique. Le nom « Sophie Calle » est donc, par sa signification, un espace *phénoménal* de nomadisme, de mouvement. Dans les théories de Deleuze-Guattari sur le territoire, le sens de l'espace varie selon l'utilisation et la définition qu'on lui donne, provoquant ainsi un mouvement de *déterritorialisation* et *reterritorialisation*¹¹³. De sorte que cette fusion entre le nom, le corps et l'espace du dehors représente une identité déplacée dans les mouvements du monde. Partant de ce fait, avant même l'écriture, errer, suivre, tracer, observer, noter, photographier, rencontrer, forment un réseau signifiant, un rhizome, une suite logique d'actions.

2.1.3 (Auto) fiction et phénoménologie : les figures de l'altérité

Si Sophie Calle s'impose des contraintes et des règles à suivre dans chacun de ses projets. Cela guide ses actions, les rencontres, les lieux, les chemins, les traces, les voix, et tout ce qui lui apparaît est noté et comptabilisé pour créer des récits. L'espace vécu déployé par le corps est dépeint dans ses filatures (*À suivre...*) à travers les multiples chemins que des

¹¹² Sophie Calle, Christine Macel, *Sophie Calle : Mas-tu vue*, Paris, Centre Pompidou, 2003, p. 24.

¹¹³ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 473.

inconnus lui font prendre, par l'observation des visiteurs endormis qui se succèdent dans son lit (*Les dormeurs*), par celles aussi des traces laissés par les occupants des chambre d'un hôtel vénitien (*L'Hôtel*) ou des passants qui s'arrêtent un instant à la cabine téléphonique qu'elle a aménagée dans un quartier de New York (*Gotham Handbook*). Cette filiation corps-espace se poursuit dans ses voyages à Berck et à Lourdes (*Où et Quand*), voyages dans lesquels elle s'immerge comme dans un espace d'errance, un espace de dévoilement où « tout fait signe et s'en trouve auréolé de grâce¹¹⁴ ». Paul Ricoeur, dans ses théories sur le sujet intentionnel en phénoménologie, démontre que « dans l'agir [...] [le] corps est "traversé"¹¹⁵ », il reçoit l'autre, il le fait apparaître. Cette dramatisation du corps signifie qu'il est un objet, celui de l'action et des mouvements de soi, ou de présences de soi comme de celles des autres.

Puisque dans chacune de ces œuvres, en plus de mettre en scène des actions précises, Calle se lie à la vie d'étrangers, comme autant d'altérités reflétant sa propre existence, elle met en scène une relation d'attachement entre corps, espace et mobilité. Ainsi, l'identité du sujet, diffus dans l'ensemble des actions et des rencontres, se désingularise au profit d'une altérité dans laquelle elle se confond. En ce sens, il y a donc une mobilité identitaire en symbiose avec une mobilité corporelle. C'est pourquoi ses performances rejoignent davantage la notion d' « allo-autobiographie », puisqu'ici

la subjectivité de l'auteur s'écrit par la traversée et le partage de la subjectivité de l'autre [...] dont on partage des moments de vie. Comme si le flou constitutif du sujet de la fiction contemporaine était quelque peu compensé par l'ancrage que lui conférerait le croisement des regards et des expériences.¹¹⁶

Ainsi, nous croyons qu'une mobilité identitaire, au-delà du conflit entre le fictif et le réel, correspond aux mouvements des rencontres et des expériences qui composent son œuvre.

¹¹⁴ Sophie Calle, *Où et Quand, Berck*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 117.

¹¹⁵ Paul Ricoeur, *À l'école de la phénoménologie*, Paris, Vrin, 2004, p. 70.

¹¹⁶ Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 55.

Dans *Les filatures parisiennes* (1979), l'auteure, sous prétexte de ne pas savoir quoi faire de sa vie, se met à suivre des inconnus dans les rues de Paris : « Depuis des mois, je suivais des inconnus dans la rue. Pour le plaisir et non parce qu'ils m'intéressaient. ¹¹⁷ » Si, en apparence, aucun motif ne semble l'attirer dans une direction particulière, elle s'impose néanmoins des règles de conduites : « Je ne suivrai que des inconnus, dont je découvrirai peut-être certaines de leurs habitudes [...] Je suis pour suivre. ¹¹⁸ » Ces contraintes forment un rituel qui conditionne à la fois sa présence, ses actions, ses prises de notes et de photographies. Ce n'est donc pas les raisons personnelles derrière ses actes qui importent, mais simplement de créer à partir de ces situations, d'être éprise par l'action de suivre. De façon similaire, dans *Suite vénitienne* (1980), elle s'engage à retrouver un homme en voyage à Venise afin de le filer :

À la fin du mois de janvier 1980, dans les rues de Paris, j'ai suivi un homme dont j'ai perdu la trace quelques minutes plus tard dans la foule. Le soir même, tout à fait par hasard, lors d'une réception, il me fût présenté. Au cours de la conversation, il me fit part de son projet, imminent, de voyage à Venise. Je décidai alors de m'attacher à ses pas, de le suivre. ¹¹⁹

Dans ces deux performances, Sophie Calle tisse des liens invisibles avec des sujets étrangers en y attachant son regard. Ce jeu de mises en situations et d'observations se poursuit au sein de son projet *Les Dormeurs* (1979) dans lequel elle observe des étrangers dormir dans son lit. Sa relation avec eux, contrôlée par un « contact neutre et distant ¹²⁰ », crée une tension : « Il me donne son sommeil, il reçoit mon lit, ma présence. ¹²¹ » D'une manière similaire, dans *L'Hôtel* (1984), elle se met dans la peau d'une femme de chambre afin d'observer et de noter les traces laissées par des voyageurs. Ce motif du regard, puisqu'il porte la vie d'étrangers, qu'ils soient présents ou absents, est central dans la fabrication de ses récits. Cette *programmation* de jeux, de rituels et de présences perceptives se prolonge dans *Gotham Handbook* (1998). Elle doit suivre quatre instructions de l'auteur Paul Auster sur la manière d'aborder et de créer des situations dans la ville de New York : sourire, parler à des inconnus, distribuer de la nourriture et des cigarettes aux sans-abri, et

¹¹⁷ Sophie Calle, *À suivre...*, Arles, Actes Sud, p. 11.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁹ Sophie Calle, *À suivre...*, *op.cit.*, p. 38.

¹²⁰ Sophie Calle, *Les Dormeurs*, *op.cit.*, p. 11.

¹²¹ *Ibid.*, p. 57.

adopter un lieu public. Ce rituel cherche à provoquer un rapport dynamique avec les gens du quartier et l'environnement urbain : « Je ne te demande pas de réinventer le monde. Je voudrais seulement que tu y sois attentive, que tu penses à ce qui t'entoure plus qu'à toi-même.¹²² » Ainsi, elle doit explorer les choses du « dehors », faire l'expérience de ce qui s'ouvre devant elle : lieux, actions, personnes, rencontres.

Accueillir ce « présent vivant » de la phénoménalité du monde est une condition essentielle pour signifier et figurer. Dans *Où et Quand* (2006), la voyante Maud Kristen doit dicter à Sophie Calle le chemin à suivre en lui imposant des contraintes d'actions selon le principe d'une « errance sous contrôle¹²³ ». Mêlant ainsi jeu divinatoire et destin, le corps est mobilisé dans la poursuite du sens : « [...] je ne fais pas une consultation, je tente un jeu créateur. Proposer, à l'aide de visions et de ma connaissance des arts divinatoires, des pistes, des directions, que vous choisirez librement de fouiller, d'emprunter et d'interpréter [...] »¹²⁴. Les indications de la voyante forment un jeu de possibles. L'interprétation des cartes ou des messages de l'*Intelligence* suprême dans *Nulle Part* (2006), liées aux expérimentations dans le monde réel, devient une puissance créatrice de phénomènes signifiants. De sorte que cette expérience de possibles structure un « horizon phénoménologique » qui projette Sophie Calle hors d'elle-même, vers son futur, mais, plus spécifiquement, vers tout ce qui est autre, dans les possibilités du monde.

Ces rituels sont porteurs d'un pouvoir de création. Sophie Calle va à la rencontre de l'expérience vécue pour déplier des histoires. En machinant à l'avance ses actions futures, en provoquant des situations, elle se bâtit des protocoles et des règles de conduites à suivre, ainsi que des contraintes spatiales et temporelles qui servent à donner une structure à ses récits et à adopter une position narrative. Elle devient, en suivant ces rituels, le lieu originaire de ses récits. Ce rapprochement entre l'expérience phénoménologique et l'autofiction ouvre un espace de création qui, au-delà de cette confusion entre vie et art, engendre un sujet à l'identité poreuse. En considérant que son travail autobiographique impose un

¹²² Sophie Calle, *Gotham Handbook*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 13.

¹²³ Sophie Calle, *Où et Quand/Berck*, op.cit., p. 117.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 83.

«homonymat¹²⁵», c'est-à-dire que l'auteur, le narrateur et le personnage forment ensemble une même et unique identité, l'existence de Sophie Calle, telle que mise en scène dans ses performances demeure « insaisissable », multiple et fragmentée : d'une part, il est impossible qu'elle soit figurée dans son entièreté; d'autre part, elle s'intéresse davantage à la vie d'étrangers qu'à la sienne à proprement parler. L'ambiguïté identitaire forme ainsi un « espace autobiographique » qui comprend un « je » *réel* coïncé dans un schéma fictif. C'est pourquoi l'identité subjective est plutôt un outil qui lui permet de faire apparaître des réalités qu'elle transforme en récits.

2.1.4 Un corps-à-corps

Si son travail multi-médiatique ou photolittéraire reflète la matérialité de ses expériences et donne un cadre spatial et temporel à ses récits, il renvoie aussi à la posture du sujet qui précède l'écriture, et donc à son existence corporelle. Le corps phénoménal est porteur d'une expérience première qui sert de posture narrative et qui raconte cette rencontre de l'autre : « dans l'action, le désir, le langage, nous nous situons en relation avec un autre dont l'existence semble aller de soi¹²⁶ ». Ainsi, les corps d'étrangers qu'elle accueille dans son lit (*Les Dormeurs*) sont décrits comme des présences : « Ma chambre devait devenir un espace constamment occupé, les dormeurs s'y succédant à intervalles réguliers. [...] Je prenais des photographies toutes les heures. Je regardais dormir mes hôtes.¹²⁷ » De façon similaire, à travers les parcours quotidien d'inconnus dans ses filatures, elle tisse un lien invisible avec des gens choisis au hasard. Ce fil tendu entre elle et des étrangers forme des enchaînements volontaires entre des corps, c'est-à-dire des coprésences dont l'attachement est construit par l'expérience perceptive de l'auteur : « Je suis pour suivre. [...] de moi ils ne savent rien et eux ne sauraient être autre chose que des suivis¹²⁸ ». Ce motif de l'inconnu revient dans

¹²⁵ Selon les théories de Philippe Lejeune, le « pacte autobiographique » est caractérisé par une indiscernabilité entre l'auteur, le personnage et le narrateur : « figures auxquelles renvoient, à l'intérieur du texte, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé; l'auteur, représenté à la lisière du texte par son nom, est alors le référent auquel renvoie, de par le pacte autobiographique, le sujet de l'énonciation. » Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 35.

¹²⁶ Renaud Barbaras, *Autrui*, Paris, Éditions Quintette, coll. Philosophes, 1996, p. 5.

¹²⁷ Sophie Calle, *Les dormeurs*, *op.cit.*, p. 10-11.

¹²⁸ Sophie Calle, *À suivre...*, *op.cit.*, p. 16.

Gotham Handbook (1998). En suivant les règles de conduite établies par Paul Auster et en s'appropriant une cabine téléphonique, chaque jour, elle obéit à un jeu d'observation :

Restes-y une heure à observer tout ce qui s'y produit, à noter tous ceux qui y passent, s'y arrêtent ou y font quoique ce soit. Prends des notes, prends des photographies. Enregistre les observations quotidiennes et vois si tu y apprends quelque chose à propos des gens, du lieu ou de toi-même.¹²⁹

Ces dictats machinent un *faire créatif*, ils deviennent une réalité qui s'invente. Dans ce jeu de rencontres et d'observations, son corps, immergé dans la ville, doit se lier à ceux d'étrangers dans une sorte de corps-à-corps distancié. Cette même liaison avec des inconnus est reprise dans son projet *L'Hôtel* (1984) : « Au cours de mes heures de ménage, j'examinai les effets personnels des voyageurs, les signes de l'installation provisoire de certains clients, leur succession dans une même chambre. [...] J'observai le détail des vies qui me restaient étrangères¹³⁰ ». Ces corps ne deviennent réels que dans la mesure où un rapport d'analogie est maintenu entre leur existence et les signes de leur passage. Néanmoins, à travers l'extension des traces laissées par leur présence, « ce n'est jamais vraiment elle-même que l'on suit dans ses pérégrinations, mais des possibilités de soi, des fragments d'identité [...] caractère fluctuant et inachevé de l'identité contemporaine faite de bribes de soi qui ne donne pas accès à un je originaire¹³¹ ». D'ailleurs, simplement du fait d'imaginer la vie réelle de ces étrangers, tous les objets trouvés ont le pouvoir d'incarner autant de manifestations possibles d'existences. Ce jeu des corps, dans la trilogie *Où et Quand*, n'est pas seulement rattaché à des inconnus, mais à un champ d'expérimentation beaucoup plus large : le destin : « J'avais proposé à Maud Kristen, voyante, de prédire mon futur afin d'aller à sa rencontre, de le prendre de vitesse.¹³² » Tout ce qui adviendra de ce jeu de divination est considéré comme une création de l'existence. D'un point de vue artistique, tout ce qui adviendra de ce jeu de « pistes à construire », met la réalité sur un piédestal « poétique », pris dans son sens de création.

¹²⁹ Sophie Calle, *Gotham Handbook*, op.cit., p. 15.

¹³⁰ Sophie Calle, *L'Hôtel*, op.cit., p. 9.

¹³¹ Magali Uhl, « Trajets du secret à l'ère de la transparence : une lecture simmélienne de l'autofiction chez Sophie Calle », in Côté, Jean-François, Deneault, Alain (Dir.), *Georg Simmel et les sciences de la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. Sociologie contemporaine, 2010, p. 150.

¹³² Sophie Calle, *Où et Quand / Nulle Part*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 7.

2.1.5 Performer l'image : une expérience du surgissement

L'existence créatrice de Sophie Calle ne peut donc pas être observée sans considérer l'importance d'une perception sensible du « dehors » - de ce qui est autre – dans l'émergence de ses histoires. En observant méticuleusement des lieux, des choses, des gens, en y saisissant des voix, elle tire du monde extérieur des perceptions, c'est-à-dire, pour emprunter des termes de la typologie sémiologique de Peirce dans ses *Écrits sur le signe* (1978), des « indices signifiants [...] qui [tiennent] lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre ¹³³ ». Dans l'œuvre de Calle, ces indices structurent une « expérience du surgissement », compris ici comme synonyme d'une contingence de l'apparaître. Marc Richir, dans ses travaux sur la phénoménologie de Husserl, explique que le « surgissement [...] comme apparition simple de l'objet [...] a lieu dans l'opération [...] qui consiste à *faire* de la présence, à *se temporaliser* [...] comme autant de moments [...] d'un "agir" ou d'un "faire" [...] ¹³⁴ ». Ainsi, le surgissement est formé de toutes les images photographiques tirées de sa relation aux choses et aux étrangers, de tous les indices recueillis et rassemblés dans leurs successions et qui fabriquent ses récits. Son corps, dans une stratégie de dédoublement, personnifie un « corps-caméra ». Ce concept, introduit par la philosophe Catherine Perret dans un entretien avec le sculpteur et performateur Paul McCarthy, exprime l'idée que le corps est une surface sensible, qui lorsque photographié ou filmé, devient un « plan de représentation ¹³⁵ ». Cette représentation du corps, en tant qu'objet performatif et photographique, a pour effet de créer une re-mimétisation de ses performances. En suivant ce principe, les fragments de récits, les visions de corps et d'objets chez Calle, sont autant d'images qui, en plus d'être le produit d'une expérience du « surgissement », façonnent des représentations dont les plans sont au service d'un mécanisme de figuration et de la mise en images dans son œuvre. Ainsi, ce processus d'« image-action » ou de « photo-action » sert donc de système de représentation.

¹³³ Pierce, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 215. L'auteur souligne.

¹³⁴ Richir, Marc, *Phénoménologie en esquisses, nouvelles fondations*, Grenoble, Jérôme Million, 2000, p. 92. L'auteur souligne.

¹³⁵ Perret, Catherine, *Les porteurs d'ombre : mimésis et modernité*, Paris, Belin, Coll. L'extrême contemporain, 2001, p. 20.

Ce qu'il faut retenir, c'est que dans l'œuvre callienne, qui est d'abord performée puis remédiatisée en récits photolittéraires, le corps se présente comme un objet qui participe à la fabrication d'une empreinte du réel, créant des plans de représentation de celui-ci. D'autant plus que le contenu phénoménologique des événements, représenté dans les textes et les images, fait l'objet d'une « saisie esthétique¹³⁶ » qui donne forme à ses œuvres. Dans son essai *Travail d'action*, l'artiste française d'art performatif Gina Pane explique que cette pratique photographique « participe à l'action »; qu'elle produit une « identité visuelle anticipée et construite par l'artiste¹³⁷ ». Pane ajoute que « [l]e langage photographique, trace de l'action corporelle, [est] aussi indissociable du travail préparatoire de la pensée que de l'action réelle¹³⁸ ». Ainsi, dans le travail de Calle, le rapport entre corps et image, entre corps et texte, par le principe du dévoilement de l'image (*eidos*), fait l'objet d'une syntaxe signifiante.

2.1.6 Un « corps d'attache¹³⁹ »

En considérant que la dimension phénoménale du « corps de l'artiste à l'action fait/est déjà image¹⁴⁰ », nous verrons que ses mouvements sont porteurs de dynamismes qui rendent compte d'expériences où sont mis en relation les gestes et les signes. Il semble ainsi que le corps, manipulé et utilisé pour sa capacité à produire du récit soit un espace de réception, point zéro et multiple du déploiement narratif. Pour Marie-Dominique Garnier, cette spatialité chez Calle renvoie à un « corps d'attache » : « corps en tandem, reliés par contrat, mis sous réseau/rhizome par une suite d'outils, de lieux et de pratiques : planches contact, draps, eau du bain, chambres photographiques, chambres d'hôtel, pas, ruelle.¹⁴¹ » Tout en tenant compte de la contingence des événements, il importe de noter que cet espace de récit

¹³⁶ « [...] il s'agit [...] de considérer tous les vécus et les comportements humains à partir desquels surgit l'œuvre d'art. » Propos sur les théories de Roman Ingarden sur l'œuvre d'art littéraire in Christian Potocki, Jean-Marie Schaeffer, *Roman Ingarden, ontologie, esthétique, fiction*, Paris, Archives contemporaines, 2012, p. 72.

¹³⁷ Gina Pane, *Travail d'action*, Paris, Galerie Isy Branchot, 1980, p. 86.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹³⁹ Marie-Dominique Garnier, « Corps calliens : une suite deleuzienne (nom, corps, nomos) » in *Tangence*, no.130, 2013, p. 110 (p.107-134).

¹⁴⁰ Catherine Perret, *op.cit.*, p. 17.

¹⁴¹ Marie-Dominique Garnier, *op.cit.*, p. 110.

produit par le corps est principalement le résultat d'événements programmés qui correspondent au fait de voir ou d'être vu.

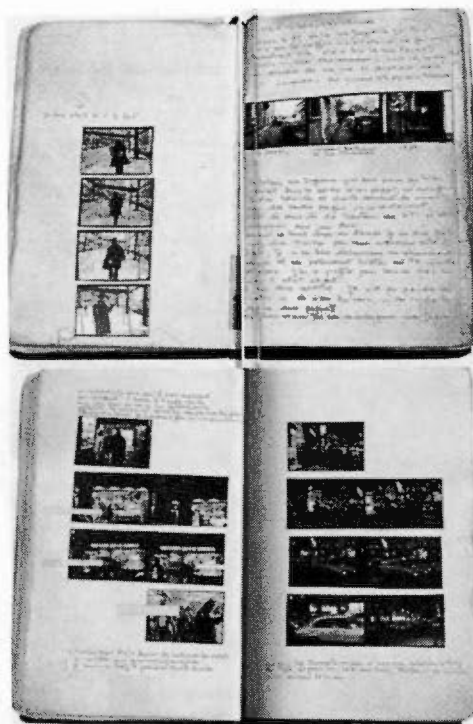
La question de la mobilité est ici déterminante. À quelles figures de représentation le corps, dans son mouvement, est-il rattaché ? Et comment ce lien d'attache avec le monde est-il incarné et performé ? À ces questions, nous avons déterminé trois modalités qui, dans les récits calliens, caractérisent différentes figurations de cette mobilité corporelle : le corps exposé, le corps poursuivi, le corps absent.

2.1.7 Le corps exposé : *À suivre...*, *Les dormeurs*

Ce mouvement du corps est aussi perceptible dans *Filatures parisiennes* (1978/1979) et *Suite vénitienne* (1980) où la mise en scène du rapport entre corps et image est conditionnée par la poursuite d'inconnus. En liant ses pas à ceux d'étrangers, une tension créée par les déplacements plonge Calle dans une expérience où chaque trajet induit un mouvement de corps : « J'y suis (du verbe suivre : venir après, aller derrière) un homme. ¹⁴² » Être et suivre, désormais, signifient une même chose. Cette confusion identitaire renvoie à la corporéité de Sophie Calle, à son geste créateur. La distance volontaire maintenue entre elle et des inconnus établit un lien d'appartenance, une relation qui organise, par le biais d'un rapport intersubjectif, l'exposition de corps qui apparaissent puis disparaissent. Le corps est une figure de dévoilement mais aussi d'échappement, de fuite et de perte. Jamais il n'est exposé dans son entièreté. Vouée à filer et à donner sens à ses poursuites, le regard de Calle « "avance " [...] [se] "retire", se place, dans une position d'accueil¹⁴³ » de ces formes de l'altérité. Son regard produit ainsi un défilement narratif consacré à un jeu de pistes à suivre.

¹⁴² Sophie Calle, *À suivre...*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 30.

¹⁴³ Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, littérature, perception, identité, Québec, Septentrion (PULIM), 2000, p. 81. À propos de l'ouvrage de Greimas, A. J., *De l'imperfection*, Éd. Pierre Fanlac, 1987, p. 27.



2.1 Photographies de filatures. Sophie Calle, *À suivre...*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 13, 20, 30 et 31.

Dans *Les dormeurs*, à travers la succession d'invités dans son lit qui forme une suite de présences, c'est le défilement qui forme la trame du récit. Le corps est d'emblée une figure du temps. Son projet, la « Provocation de situations arbitraires qui prennent la forme d'un rituel : les dormeurs¹⁴⁴ », n'est pas simplement une accumulation de faits concernant le sommeil des gens; il est composé de corps-à-corps, d'un réseau de corps endormis, des sujets observés et mis en série dans l'espace le plus intime de la vie. Sophie Calle n'a qu'une seule préoccupation : « Seule nécessité : l'occupation du lit.¹⁴⁵ » Les dormeurs, s'exposant tour à tour au regard de l'artiste, produisent, par l'enchaînement de leurs corps, un mouvement, celui de cette rencontre avec le sommeil.

¹⁴⁴ Sophie Calle, *Les dormeurs*, op.cit., p. 9.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 148.



2.2 Photographies de dormeurs. Sophie Calle, *Les dormeurs*, Arles, Actes Sud, 2000.

Ce rituel d'occupation produit un cycle narratif où s'enchaînent des corps photographiés et juxtaposés comme autant de fragments d'un même corps dissout dans celui des autres.

2.1.8 Le corps poursuivi : *À suivre...*, *Gotham Handbook*, *Où et Quand*

Dans *Les filatures parisiennes* et *Suite vénitienne*, l'auteure se saisit de corps « de passage », fuyants, insaisissables. Sous le contrôle de son regard et de ses poursuites dans les rues, ces corps en mouvement apparaissent, puis disparaissent, figures fragmentées et fugaces :

Tous les jours je suivrai quelqu'un [...] j'attends cachée derrière l'étalage du fleuriste [...] un étranger [...] L'homme, le bon. [...] Il hésite à l'angle de la rue de Narbonne, réfléchit, se retourne, revient sur ses pas rue du Bac. Pendant ce temps, je traverse trois fois la rue

pour m'occuper. [...] l'homme marche le long du Boulevard Saint-Germain, hèle un taxi, disparaît de ma vue.¹⁴⁶

Ce principe déambulatoire propre à l'enchaînement de sujets revient dans *Gotham Handbook* où les contraintes de « bonne action », imposées par Paul Auster (sourire et parler à des inconnus, faire des compliments, entretenir des conversations, discuter de la température, distribuer des sandwiches et des cigarettes à des sans-abris et adopter un lieu, l'embellir, le faire sien), sont à l'origine d'une suite de rencontres dans la rue et de la succession de visiteurs dans la cabine téléphonique aménagée par Sophie Calle. L'engrenage narratif de ce projet se veut un corps-à-corps programmé par son obéissance aux règles, mécanisant ses rapports et créant une tension dramatique dans le mouvement des échanges :

Dans la nuit du mardi 20 septembre 1994, je prends possession de la cabine téléphonique. Je commence par épousseter et astiquer. [...] Le visiteur no.1 [...] essaie de téléphoner de la cabine de gauche. Elle ne fonctionne pas. Il s'empare alors de mon téléphone, mais, quelque chose doit le contrarier parce que son corps reste stationné du côté gauche. Je me sens rejetée. Je décide de le forcer à bouger en faisant semblant d'avoir besoin du téléphone de gauche. Il résiste. Je le pousse un peu. J'écoute sa conversation.¹⁴⁷

Ses déplacements dans les rues, ses rencontres, ses échanges forment une mobilité agissante, où, soumises à des interactions, elle peut construire des structures signifiantes à partir de ce surgissement des gens et des choses. Le contrôle de ses actions lui permet de fabriquer des enchaînements de rencontres et d'échanges formant une suite logique, un matériel *scriptible* :

Un homme veut une cigarette. Je lui donne le choix entre mes quatre marques. Il prend les mentholées mais refuse le sandwich. Je lui souris et le complimente sur son chapeau. [...] 12 sourires donnés, 11 reçus, 3 sandwiches acceptés, 1 refusé, 9 minutes 50 secondes de conversation. [...] Un Chinois à l'air désespéré est assis sur les marches de la Citibank de Canal Street. Je lui demande si un sandwich lui ferait plaisir. Il le prend. Il est trop triste pour me rendre mon sourire. [...] Les appels no.3 et no.4 concernaient des rendez-vous. Des passants qui ne téléphonent pas y vont aussi de leurs commentaires.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Sophie Calle, *À suivre...*, *op.cit.*, p. 19, 30-31.

¹⁴⁷ Sophie Calle, *Gotham Handbook*, *op.cit.*, p. 19 et 22.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 39, 44 et 61.

Cette comptabilisation des sourires donnés/reçus, des sandwiches et des cigarettes acceptées, des différents visiteurs de la cabine ainsi que des échanges enregistrés renvoie à des corps en errance, liés les uns aux autres au sein de la cartographie de ce quartier de New York.



2.3 Cabine téléphonique. Sophie Calle, *Gotham Handbook*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 21.

La trilogie *Où et Quand* traduit, de par son titre, l'incertitude du futur et de l'existence, et de surcroît, l'indétermination du corps. Ce jeu créatif, basé sur l'imaginaire de l'art divinatoire, devient un dispositif virtuel que nous pouvons considérer comme « langage fictionnel ». Cependant, dans ce projet, « l'interagir [...] [il] est non seulement réel, mais il se réalise¹⁴⁹ ». Sophie Calle cherche à se « laisser manipuler, téléguider. Aller vers un avenir qu' [elle] n' [a] pas imaginé [...] devenir femme-objet de [s]on destin à travers [l]es visions¹⁵⁰ » d'une voyante : Maud Kristen. Son travail est de « Consigner ce qui [lui] paraît digne d'attention, les événements, les heures, [...] [la] topologie des lieux.¹⁵¹ » C'est une autre façon d'expérimenter l'apparition de structures signifiantes dans le but de « prendre de

¹⁴⁹ Magali Uhl, *op.cit.*, p. 145.

¹⁵⁰ Sophie Calle, *Lourdes*, *op.cit.*, p. 11.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 95.

vitesse¹⁵² » son futur. Cette objectivation du corps de Calle sert à transcender l'avenir. Envoyée par les « cartes » à *Lourdes* pour confier sa propre mère à la Vierge Marie, Sophie Calle poursuit dans ce périple un corps désincarné à travers l'icône de la femme-mère. Son but : « Tâche[r] de comprendre ce que ça fait de vivre dans le voisinage de la Vierge. De vivre dans le réel de quelqu'un d'irréel [...] Vivre d'une femme absente et présente. Désincarnée.¹⁵³ » Ce corps pur, féminin, éternel est ainsi pourchassé, portant à croire que la mort prochaine de sa propre mère allait entraîner une apparition¹⁵⁴. Cependant, ce qu'elle remarque, en se photographiant dans la vitre du train, est que son : « reflet n'en finit pas d'apparaître et de s'effacer. [Elle] entrevoit ce [...] [qu'elle] est venue chercher. La disparition¹⁵⁵ ».



2.4 Autoportrait dans la vitre du train. Sophie Calle, *Où et Quand/Lourdes*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 103.

Cette figuration du vacillement est le mouvement d'une disparition fantasmée (la sienne et celle de sa mère) qui poursuit un corps diaphane entre la vie et la mort. Ce qu'elle suit, en plus des ordres de la voyante, ce sont les signes produits par cet entre-deux du corps, du sien

¹⁵² Sophie Calle, *Où et Quand/ Berck*, op.cit., p. 83.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.97

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.101

et de celui de sa « mère encore vivante et déjà absente¹⁵⁶ ». C'est sa propre disparition qu'elle visite à travers un ensemble de symboles qui a pour support le corps désincarné.

Cette poursuite d'un corps qui s'échappe était déjà présente dans *Berck*. Ne sachant pas pour quelle raison elle doit se rendre dans cette ville, elle s'y déplace « Sans désir et sans nécessité.¹⁵⁷ » Cependant, dans ce cas-ci, le corps-objet est à la fois un lieu d'ancrage et de dérive. Son identité est ainsi projetée à travers une trajectoire, une « errance sous contrôle » où « Être là suffit.¹⁵⁸ » En se photographiant dans le miroir de l'hôtel *Au Bon Abri*, son visage disparaît dans la réflexion lumineuse du *flash* de l'appareil, comme si poursuivre son destin était synonyme de la poursuite d'une image de soi qui demeure pourtant insaisissable. Lors de sa rencontre avec une vieille dame sur la plage, qu'elle va suivre pendant un certain temps dans la ville, se poursuit ce jeu sur la figuration de soi à travers l'autre. Sophie Calle décide d'obéir à ses ordres: « Écoute-moi, regarde-moi, en marchant comme ça. [...] Respire ici¹⁵⁹ », lui impose la dame, tandis qu'elle est en train de la filmer : « Mais qu'est-ce que...qu'est-ce que tu fais ? Mais combien de portraits... T'es en train de tirer mon portrait ?¹⁶⁰ ». Ce double regard, jeu sur la mobilité d'une représentation de soi, est aussi l'objet d'une traversée dans la ville, reliant le motif de la dérive à celui d'une identité en flottement, indéterminée. Dans ce même ordre d'idées, durant son errance à Berck, Maud Kristen envoie Calle au monument des morts pour y recueillir les noms qui y sont inscrits. Arrivée là-bas, il n'y a pourtant aucune inscription. Cette absence d'identité est ensuite représentée sur une photographie de la plage de Berck où elle a planté des roses dans le sable en l'honneur de ces morts sans noms et où on peut apercevoir, en arrière plan, des traces de pas dans le sable. Le corps demeure insaisissable, mystérieux.

¹⁵⁶ Sophie Calle, *Où et Quand/Berck*, op.cit., p. 27.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 91.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 107, 109.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 115.



2.5 La plage de Berck. Sophie Calle, *Où et Quand/Berck*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 127.

Vers la fin de son aventure, elle reçoit un *sms* de son ami « Maximilien Berque ». L'homophonie entre Berck et Berque crée une superposition de l'espace (la ville de Berck) et de l'identité. Cette mobilité identitaire, chez Sophie Calle, prend forme par un effet de disparition dans l'espace, dans le territoire. D'ailleurs, la photographie qui clôt le récit représente une route qui se termine dans la mer, laissant ce chemin du devenir dans un espace infini et paradoxal.



2.6 La route et la mer. Sophie Calle, *Où et Quand/Berck*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 149.

Nous remarquons que la représentation du corps dans le dernier projet de la trilogie, *Nulle part*, suit cette même logique. En convoquant « L'intelligence » à travers les citations tirées au hasard dans une dizaine de livres, Maud Kristen demande s'il est « possible d'envoyer Sophie Calle quelque part ? ¹⁶¹ ». Tout au long de cette performance, Sophie Calle assiste à l'échec de cette demande. Le mouvement des multiples allers-retours entre les questions et les réponses (interprétations des citations par la voyante), en concomitance avec les confidences de Calle, n'aboutit pas à déterminer une destination, laissant le sujet devant une errance plus symbolique que réelle : « C'est fini, elle ne veut plus entendre parler de ce scénario qui n'intéresse que nous : Parcourez le globe, poursuivez votre chemin, l'affaire lui est retirée. [...] L'intelligence qui guide la vie de Maud Kristen ne veut pas prendre part à mon voyage. ¹⁶² » Le corps, ne trouvant pas d'endroit où être porté, ne peut s'exposer, ni transcender une identité. Ce scénario impossible, scindé par des photographies de mains tenant les livres qui contiennent les extraits interprétés par la voyante, ne parvient qu'à figurer ce désir de conquérir son destin sans jamais que le corps ne soit représenté, tout comme cette histoire qui n'arrive pas à se créer. Nous apprenons, au final, que le bijou de famille que lui avait confié la mère de Sophie Calle et qui servait à ce rituel, est en réalité un « faux » et qu'il est possiblement, en partie, responsable de cet échec :

Avant de partir je dépose au creux de sa main la chaîne en or orné d'un diamant que j'ai au cou. Ma mère portait à sa mort une chaîne identique. Quand ils ont emmené le corps, les thanatopracteurs la lui ont ôtée, par crainte d'une indécatesse alors qu'elle reposait dans la chambre funéraire. De peur de la perdre, j'ai acheté la même. L'original reste à la maison. [...] Ma copie n'est pas un faux mais elle n'a pas d'histoire. Maud ne ressent rien. Elle me demande la généalogie de la chaîne. "C'est un faux, c'est normal. Toute l'histoire est dans l'autre." ¹⁶³

Ce texte est suivi d'une photographie où l'on voit le bijou déposé dans le creux d'une main, symbolisant et dramatisant cette quête impossible. De plus, mis en correspondance avec

¹⁶¹ Sophie Calle, *Où et Quand/Nulle part*, op.cit., p. 14.

¹⁶² *Ibid.*, p. 73 et 75.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 75.

l'ensemble des citations tirées du dialogue avec « l'Intelligence », cette photo représente à son tour ce même langage énigmatique issu du jeu de cartomancie.

2.1.9 Le corps absent : *L'Hôtel*, Sophie Calle.

Le geste performatif callien, s'il tire de la réalité une matière figurative (photos et textes), est aussi porteur de présences imaginaires. Durant ses heures de ménages à l'Hôtel C. de Venise, Sophie Calle, remplaçant une femme de chambre malade, examine les « effets personnels des voyageurs, les signes de l'installation provisoire de certains clients, leur succession dans une même chambre¹⁶⁴ ». Dans cette performance, elle a souhaité élaborer un rituel d'observation, celui des « détails des vies qui [lui] restaient étrangères¹⁶⁵ ». Munie de son appareil photo et d'un magnétophone qu'elle camoufle dans un seau, elle note, pour chacune des chambres qui lui sont confiées dans le cadre de son travail, la façon dont le lit est défait, la manière que les vêtements et les chaussures ont été disposés dans la chambre ou dans les armoires, l'ensemble des objets intimes, la nourriture abandonnée, les livres en court de lecture qui s'y trouvent, les agendas des voyageurs, les lettres écrites et les messages sur les cartes postales achetées, ainsi que toute information biographique qui lui semble d'intérêt. En fait, tout ce qui est d'ordre privé et secret est fouillé. Dans cette exploration du privé, tout ce qui est dévoilé forme un enchaînement de signes, de présences représentées par l'exposition de fragments de leurs vies :

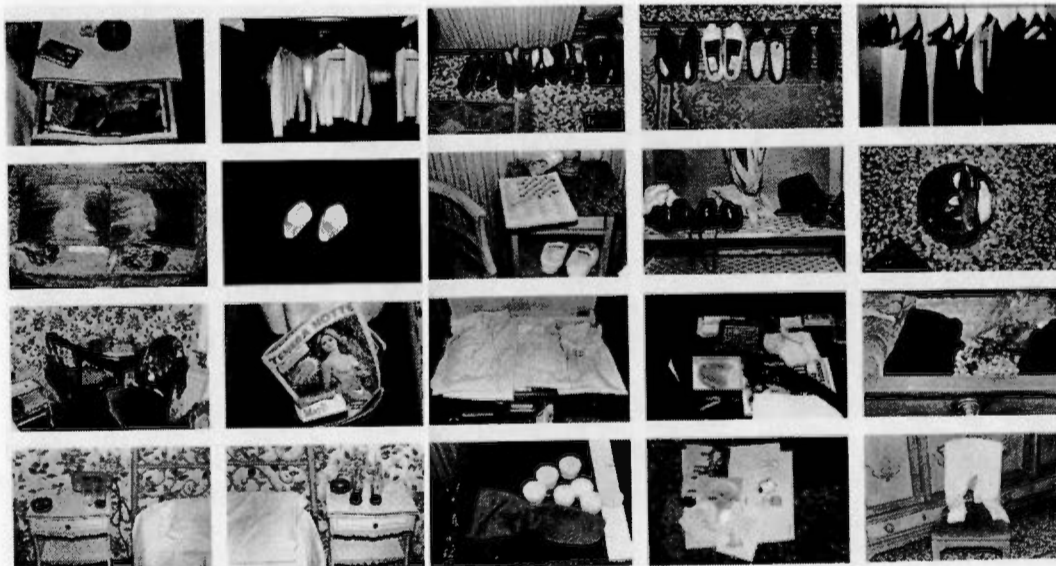
Aujourd'hui j'ouvre la penderie. Peu de vêtements, mais de bonne qualité [...] Dans un coin de l'armoire, une trousse de toilette presque vide [...] Je fais la chambre puis je m'attelle à la lecture de son journal. Je relis les passages concernant Venise [...] Des bruits dans le corridor m'alertent. Je referme le journal. A l'instant où je le repose, on entre. Je m'empare de mes chiffons, de mon seau (c'est là que sont cachés mon appareil photo et mon magnétophone), je baisse les yeux et je m'éclipse.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Sophie Calle, *L'Hôtel*, *op.cit.*, p. 9.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 16-17.

Ces fouilles biographiques expriment une dynamique : un « *entrelacs* de la *vision* et du *mouvement* ¹⁶⁷ », fondamental dans la manière de figurer. L'action du corps qui observe, fouille, note et photographie, la maintient dans un état de constante découverte. L'expression des corps est indissociable des traces, formant, par analogie, une représentation du mouvement de corps qui sont de passage. Figures d'absence, les corps ne sont plus que des traces matérielles : vêtements, nourriture, draps déplacés, livres, journaux, cartes postales, objets de toilette, etc. Toute l'intimité qui se dévoile à elle n'arrive pourtant pas à prendre forme : « Les images se confondent. Les jours et les clients se superposent ¹⁶⁸ », cette confusion des images et des sujets révélant ainsi une altérité fabulée.



2.7 Chambres d'hôtel. Sophie Calle, *Double Game*, Londres, Violette, 2013, p. 147 et 175.

Le corps callien, qu'il soit exposé, suivi ou absent, demeure énigmatique. Il est le produit d'images fugaces, il est une figure de mouvement. Le corps, s'il est le lieu d'ancrage des histoires, est maintenu dans une suspension vers l'avenir et vers l'intrigue. Il est le centre d'un désir qui trace la temporalité de ses récits et qui est responsable d'une identité mouvante en fusion avec l'espace.

¹⁶⁷ Lucia Angelino, *Entre voir et tracer, Merleau-Ponty et le mouvement vécu dans l'expérience esthétique*, Mimésis, coll. Philosophie, 2014, p. 13.

¹⁶⁸ Sophie Calle, *L'Hôtel*, *op.cit.*, p. 98.

2.2 ESPACE

2.2.1 Pratique de l'espace : pratique de la contrainte

En éprouvant la réalité de manière artistique, les espaces de création tirés du quotidien dans les performances de Sophie Calle sont indissociables d'une phénoménalité signifiante. Comment l'espace peut-il constituer une contrainte structurant la narrativité de ses performances ? Le corps phénoménal, dit Merleau-Ponty, ouvre un champ perceptif où la figuration du « sensible » n'est pas simplement transcendée par lui, mais créée par le mouvement avec le monde extérieur¹⁶⁹. Pour le philosophe du langage John Searl, l'espace, en tant qu'« arrière-plan pré-représentatif ¹⁷⁰», occupe un rôle fondamental dans l'esthétique des arts. L'espace est d'emblée une contrainte, il constitue une *forme* dans laquelle la création aura lieu. L'historien de l'art Hervé Letellier, de son côté, affirme que l'espace, tout comme la contrainte, « est un moyen et un principe autant qu'un obstacle, parce qu'il fait levier pour la création. Il est un moule pour le langage, et aussi son complémentaire exact pour l'œil et l'oreille [...] ¹⁷¹». Il démontre ainsi que le choix de l'espace détermine la *forme* de la création autant que la temporalité. Dans un contexte de performance, l'espace est donc, par extension, une contrainte de surface, de matière, d'usage et de situation¹⁷². Dans la phénoménologie merleau-pontienne, la notion d'espace s'associe à un champ de présence où *Je* est simultanément *dans* et *face* au monde. Ce mouvement entre corps et espace, dit Merleau-Ponty, équivaut à « être d'horizon [...] non pas voir dans le dehors, comme les autres le voient, le contour d'un corps qu'on habite, mais surtout être vu par lui, exister en

¹⁶⁹ La question du schéma corporel dans *La phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty cherche à démontrer que le champ phénoménal est formé par « le circuit du corps avec les autres choses », un « rapport d'être entre le corps et le monde ». Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p.117 Il précise sa pensée dans *Le visible et l'invisible* : « on peut dire que nous percevons les choses mêmes, que nous sommes le monde qui se pense, - ou que le monde est au cœur de notre chair. En tous cas, reconnu un rapport corps-monde, il y a ramification de mon corps et ramification du monde et correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors. »

Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 179.

¹⁷⁰ John Searl, *L'intentionnalité*, Paris, Éditions de minuit, 1985.

¹⁷¹ Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006, p. 272.

¹⁷² *Ibid.*, p. 273-274.

lui, émigrer en lui¹⁷³». Ce phénomène renvoie au « concept de profondeur » défini par Maldiney et inspiré par Merleau-Ponty, qui considère que l'espace, tout comme le corps sensible (subjectif), est « anté-objectif » puisqu'il symbolise la relation d'interdépendance entre un sujet (subjectif) et un objet : « Quand je dis que je vois un objet à distance, je veux dire que je le tiens déjà ou que je le tiens encore, il est dans l'avenir ou dans le passé en même temps que dans l'espace.¹⁷⁴ » L'espace met donc en lumière cette relation d'interdépendance entre un sujet et un objet, c'est pourquoi *tenir* un « objet » signifie le *percevoir* dans l'espace. Pour en revenir à Calle, les contraintes de situations présentes dans son œuvre ouvrent un mouvement entre corps et espace qui trouve son dynamisme dans la tension relationnelle qu'elle maintient avec une altérité multiple. L'espace du quotidien qu'elle investit est une des « conditions d'émergence » de ses récits et d'une syntaxe motrice. Quoique le corps se veuille l'endroit à partir duquel sont vécus l'espace et le temps et qu'il permet de leur donner sens, l'espace, hors de la corporéité, est davantage un cadre dans lequel s'observe la temporalité. Il y a ainsi une dimension relationnelle dans cette rencontre du corps et de l'espace qui est perceptible par le temps. George Perec, dans ses études sur l'ordinaire, a observé de quelle façon surgit ce mouvement au cœur des espaces urbains. En habitant le « banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire¹⁷⁵ », l'événement qui prend forme au sein des lieux publics est, dès lors, soumis à un « temps du regard ». Par analogie, cette phénoménologie correspond au moment de « l'apparition » dans l'art cinématographique. Ainsi, l'acte perceptif équivaut à énumérer, à l'intérieur d'un plan, une série d'événements s'enchaînant dans une contigüité cinétique. Il y a, dans cette observation de l'espace de l'ordinaire, le transfert d'un état nomade au sein de la vie sédentaire.

À l'image des expériences de George Perec dans *L'Infra-ordinaire*¹⁷⁶ (1970), Sophie Calle s'approprie des lieux de la vie ordinaire dans lesquels elle programme des situations qui interrogent les manières d'habiter et d'occuper l'espace. Ce qui n'est pas sans rappeler les

¹⁷³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op.cit., p. 189 et 183.

¹⁷⁴ Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, op.cit., p. 306.

¹⁷⁵ George Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 2015, p. 9.

¹⁷⁶ « Comment parler de ces « choses communes », comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes. » *Ibid.*, p. 11.

propos de Guy Debord sur ses recherches psycho-géographiques dans son *Rapport sur la construction des situations* :

Notre idée centrale est [...] la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et de leur transformation [...] une intervention ordonnée sur les facteurs complexes de deux grandes composantes en perpétuelle interaction : le décor matériel de la vie ; les comportements qu'il entraîne et qui le bouleversent.¹⁷⁷

Entre les propos de George Perec, ceux de Guy Debord et l'espace de création dans l'œuvre de Sophie Calle (faite d'images photographiques et d'écriture) s'établit un rapport dialogique avec l'espace vécu. Nous considérerons dans cette analyse de l'espace performatif que les différents lieux, mis sous tension dans les projets de Calle, forment une « morphogenèse dynamique ¹⁷⁸ », c'est-à-dire qu'ils incarnent, par leur fonctionnalité dans la vie quotidienne, des plans scénographiques, une matérialité, une temporalité et des causalités qui leur sont propres. C'est pourquoi la rue où elle file ses sujets (*Les filatures parisiennes*, 1978/1979, *Suite Vénitienne*, 1980), le lit (*Les Dormeurs*, 1978), les chambres d'hôtel (*L'hôtel*, 1981), un quartier de la ville de New-York et une cabine téléphonique (*Gotham Handbook*, 1989), les villes de Berck et Lourdes (*Où et Quand*, 2006), sont autant de lieux porteurs, chacun à sa manière, d'une structure de « renvois signifiants, forme de déploiement du manifeste ¹⁷⁹ ». C'est-à-dire qu'ils offrent, par leur forme et leur fonction, un plan scénographique dans lequel elle déploie une série de rituels et d'actions garants d'une figuration possible. Pour rendre compte de ce phénomène, Calle utilise la description objective, créant ainsi une confusion avec le caractère sensible de ses expérimentations. Plus encore, elle rend obscure les frontières entre privé et public à travers la poursuite d'inconnus, l'observation des habitudes d'une multitude de dormeurs dans son lit ou des traces laissées par les voyageurs d'un hôtel vénitien, la rencontre, l'écoute et l'observation de citoyens de New York de passage dans une cabine téléphonique ou bien encore par ses aventures à Berck et à Lourdes. Elle territorialise ainsi, de manière ouverte, ces espaces publics et privés. Ce double postulat

¹⁷⁷ Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations...suivi de Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art*, Turin, Mille et une nuit, 2001, p. 33.

¹⁷⁸ Alessandro Delcò, *Merleau-Ponty et l'expérience de création, Du paradigme au schème*, Paris, PUF, « coll. Philosophie d'aujourd'hui », 2005, p. 45.

¹⁷⁹ Richard Kearny, *Poétique du possible, phénoménologie herméneutique de la figuration*, Paris, Beauchesne, 1984, p. 29.

de la transgression des frontières met en scène l'inconnu, le mystérieux, voire le secret, à travers la contingence des événements, mais convoque aussi, au sein de multiples espaces, une altérité qui oriente un mouvement narratif et qui structure le sens de l'événement. En s'appropriant ces espaces, elle se crée un plan scénographique dans lequel elle va déplier une série de rituels garants de la configuration scripturale de ses œuvres.

L'historien de l'art George Didi-Huberman, dans son essai *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, s'interroge sur le rapport entre esthétique et phénoménologie, plus précisément sur l'expérience intersubjective dans l'espace de la représentation en art. Il considère que l'image, tirée du réel, est un signe qui porte la marque d'une altérité: « Ce que nous voyons ne vaut – ne vit – à nos yeux que par ce qui nous regarde. [...] Donner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet. Voir, c'est toujours une opération du sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte.¹⁸⁰ » Ce mouvement de l'image, pour Didi-Huberman, n'est possible que par le dépassement du visible (qui n'est rien d'autre que ce que nous voyons) et le visuel (expérience intérieure u sujet devant l'image). Dès lors, cette ouverture à l'expérience intérieure permet de pénétrer la matérialité de l'image dans sa profondeur. En ce sens, les images sont porteuses d'un paradoxe puisqu'elles ressemblent au réel tout en ayant pour fonction de porter la « dissemblance qu'impose le mystère¹⁸¹ »: celui de cette expérience intérieure. Ce qui signifie que l'image porte aussi la trace de celui qui regarde, qu'elle forme l'empreinte de figures de présences. Ce croisement de présences, mis en mouvement dans les images et, de surcroît, dans le travail performatif chez Sophie Calle, est garant d'apparitions et de disparitions, du surgissement de figures et du sens qui dépassent l'image purement visible du réel. Ainsi, en surinvestissant des lieux (pour mieux les redéfinir), le regard callien, c'est-à-dire le corps qui observe, provoque un « effet de fascination », résultant de la contingence des événements et correspondant à l'effet de fiction qui surplombe la réalité de ses récits. En ce sens, nous supposons que les lieux qu'elle investit représentent des « logos » (formes de discours en image) qui transforment nos rapports courants avec l'espace du quotidien, mais aussi nos rapports à l'autre. Cela nous amène à nous poser cette question : comment les

¹⁸⁰ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 9, 51.

¹⁸¹ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007, p. 222.

espaces dans l'œuvre de Calle, par la pratique de la contrainte, se trouvent-ils métamorphosés ?

2.2.2 Une contrainte de réclusion : un espace de l'intimité

En choisissant d'investiguer de façon ludique l'espace de la chambre dans *Les dormeurs* et *L'Hôtel*, Calle construit, autour du thème de l'intimité, un rapport énigmatique avec la vie d'étrangers dans un espace de réclusion. Dans la première performance, le lit, désormais ouvert aux inconnus, accueille les corps des dormeurs. Il est le cadre dans lequel les scènes défilent dans un enchaînement de discours et d'images symbolisant cette rencontre de présences étrangères en territoire privé. Un de ses dormeurs, après avoir été questionné sur ses habitudes de sommeil, va accepter de se faire photographier en dormant : « Il change souvent de position. Surtout quand je prends une photo. Alors, je ne bouge pas, j'attends qu'il se rendorme. À 9 heures, je le réveille, je lui dis bonjour. Pas de réponse. Je prends une photo. » Cette cohabitation de présences étrangères dans un espace privé amplifie le caractère intime, voire secret de l'expérience. En ce sens, le dédoublement de ce rapport antinomique de l'intimité à travers vingt-huit dormeurs dilue l'identité dans le multiple. De la même façon, la visite des chambres du deuxième étage d'un hôtel vénitien s'avère, comme dans le cas des dormeurs, une accumulation de figurations multiples de l'intimité, puisque découvrir les lieux, c'est découvrir la vie secrète et énigmatique de voyageurs : « Je photographie la valise fermée, les cartes postales indéchiffrables, toutes les indications vaines. ¹⁸² » Le classement par numéro de chambre, date et heure des informations qu'elle recueille ouvre cet espace à une succession de signes de leurs vies intimes. Dans les deux cas, l'espace de la chambre, notamment du lit, forme une contrainte de réclusion qui prend en otage le sujet au centre d'un jeu de transmutation de corps en objets du sommeil ou en traces matérielles.

¹⁸² Sophie Calle, *L'hôtel*, op.cit., p. 43.

2.2.3 Contrainte urbaine : l'espace contrôlée de la dérive

En 1979, Sophie Calle, ne sachant trop quoi faire de son désir d'être photographe, se met à errer dans Paris à la recherche de sujets :

J'ai commencé par suivre des gens dans la rue. Je me suis aperçue que cela donnait une direction à mes promenades. C'était une manière de me laisser porter par l'énergie des autres, de les laisser décider les trajets pour moi. Et de ne pas avoir à prendre de décisions, sans pour autant rester cloîtrée chez moi. [...] Circuler, découvrir ma ville. Et aussi errer, comme je l'avais fait durant mes voyages. [...] j'ai commencé par prendre des clichés des gens de dos. J'ai ensuite noté leurs déplacements. [...] Il y avait les photos, les textes, - contrôler, perdre le contrôle, combler un manque d'émotions, en m'attachant ne serait-ce qu'une demi-heure à quelqu'un.¹⁸³

En sollicitant un terrain d'expérimentation et de rencontres, elle se rapproche des réflexions de Guy Debord sur le concept de dérive : « technique de passage hâtif à travers des ambiances variées¹⁸⁴ ». Cependant, la dérive chez Calle est programmée, elle est définie par l'itinéraire hasardeux de ses filatures et la contingence des circonstances. Elle est un espace de potentialité qui influence la structure narrative de ses récits, une dynamique de création devant la figure de l'Autre. L'écriture de la filature a pour objectif ici de représenter les différents chemins parcourus. Cette mécanique, par un jeu de laisser-aller au gré de l'apparition de trajectoires possibles, questionne la poéticité d'un hasard contrôlé. L'espace est vecteur d'une proposition de *forme* dans laquelle les gens se succèdent à travers des figures d'immanence, de fugacité, toujours éphémères et de passage dans un espace de circulation, de continuité et de discontinuité. Calle récidive en suivant Henri B, filé à Paris et rencontré par hasard dans un café le même jour, dans *Suite vénitienne* (1980) :

Si Henri B quitte l'hôtel lorsque la rue est vide, il ne m'échappera pas.
Mais s'il sort au moment du flux, je cours le risque de ne pas le voir.
De deux choses l'une : soit il tourne à gauche pour aller à pied, soit il

¹⁸³ Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle », Calle, Sophie, *M'as-tu vue*, op.cit., p. 76.

¹⁸⁴ « Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance des effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui s'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade ». Guy Debord, *Internationale situationniste*, no.2, décembre 1956.

prend la droite pour embarquer. Confrontée à cette alternative, la seule solution est d'arpenter sa rue dans un mouvement perpétuel, sans relâcher mon attention.¹⁸⁵

Cette relation distanciée qu'elle maintient avec l'inconnu transforme l'espace public de la rue en un espace de désir intime. Le territoire urbain des poursuites, modifié par ce nouveau rapport social programmé, quoiqu'illégal, *déterritorialise* et *reterritorialise* le sens de la rue au sein d'une affectivité contrôlée. Ces notions de Gilles Deleuze dans *Mille Plateaux* expriment un mouvement transitoire vers un devenir incertain, libérant le sujet des codages normatifs¹⁸⁶. Ouvrant ainsi un espace de possibilités où, par ce jeu d'apparitions et de disparitions, se fabrique une structure de « renvois signitifs, forme de déploiement du manifeste¹⁸⁷ » qui correspond à une territorialité mobile traversée par ce désir de l'autre, dans sa trace, son parcours et son identité. L'utilisation de la contrainte urbaine, de la contingence des événements et de la dérive se retrouve aussi dans les projets *Gotham Handbook* et *Où et Quand*. Que ce soit la vie quotidienne du quartier de New York (et des usagers d'une cabine téléphonique) des villes de Berck et Lourdes, à chaque fois, l'ensemble des espaces urbains qu'elle convoque transcendent les formes qui lui servent de plan scénographique pour fabriquer son destin.

2.2.4 Hétérotopies : une territorialité mobile

Comme nous venons de l'expliquer, les mises en intrigue de Sophie Calle convoquent des espaces porteurs d'une symbolique importante de la vie quotidienne et de leurs rituels propres. En planifiant l'immixtion d'étrangers dans l'espace intime (*Les dormeurs*, *L'Hôtel*), en détournant l'espace urbain et l'espace du voyage vers celui d'un destin insaisissable (*À suivre...*, *Gotham Handbook*, *Où et Quand*), Calle opère une « ligne de fuite¹⁸⁸ » qui remet en question les fonctionnalités et les principes fondamentaux des espaces privés et publics, mais aussi leur symbolique, comme si un « jeu de passage entre deux systèmes symboliques ou entre deux ordres sémiotiques [servait à] faire exploser le premier dans sa fixité par les traces

¹⁸⁵ Sophie Calle, *À suivre...*, *op.cit.*, p. 55.

¹⁸⁶ « [...] chacun de ces devenirs assurant la déterritorialisation [...] et la reterritorialisation de l'autre, les deux s'enchaînant en se relayant suivant une circulation d'intensités qui pousse la déterritorialisation plus loin. » Gilles Deleuze, Felix Guattari, *op.cit.*, p. 17.

¹⁸⁷ Richard Kearney, *op.cit.*, p. 29.

¹⁸⁸ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *op.cit.*, p. 32.

mnésiques d'un autre¹⁸⁹». Pour Helga Finter, le langage hétérotopique interroge la possibilité d'ouvrir un espace à différentes significations en dépit de leur caractère antinomique. Michel Foucault, dans *Des Espaces Autres*¹⁹⁰, démontre que l'espace demeure hétérogène malgré l'ensemble des rapports qui lui sont assignés : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont eux-mêmes incompatibles¹⁹¹ ».

Dans ses *filatures parisiennes*, *Suite vénitienne*, et *Gotham Handbook*, la rue, cet espace privilégié de circulation, de rencontres et d'échanges, de jeux d'apparences et d'anonymat, devient objet de pérégrinations insolites. À travers des poursuites, Sophie Calle dérive, en marge du quotidien, sous le contrôle d'inconnus. Le territoire urbain, lieu de repères, d'appartenance, de contrôle social et d'habitudes, est désormais le théâtre d'une quête, celle de l'autre et de l'ailleurs. Par la filature, elle transgresse les limites sociales de la vie privée, et superpose au plan de la ville un nouvel espace d'intrigues motivé par son intrusion dans la vie privée de ses cibles. En se dissimulant derrière elles, la rue n'est plus un espace de vie ordinaire et prévisible, mais plutôt l'objet d'une myriade de mondes possibles qui apparaissent et se manifestent par les multiples liaisons que l'artiste fabrique avec des étrangers, les différents chemins qu'elle doit emprunter et qui révèlent des fragments de la vie d'autrui. Ainsi, le sujet callien, imbriqué à l'espace, forme un point zéro focal et un point multiple « où des faisceaux de chemins, dessinant des couches hétérogènes dans un espace stratifié, trouvent le germe de leur possible parcours¹⁹² ». À l'espace urbain contrôlant, fixe, symbole de la hiérarchie, se superpose un mouvement, celui de la fuite et du secret, matière dramatique de cette performance. De façon semblable, l'aménagement de la cabine téléphonique dans *Gotham Handbook*, les échanges de sourires, les conversations, les sandwiches et les cigarettes offertes, juxtaposent un espace d'exposition de soi au sein de l'espace anonyme de la rue. De plus, en dévoilant des fragments de la vie personnelle d'habitants du quartier venus utiliser le téléphone public, ou en faisant la rencontre

¹⁸⁹ Helga Finter, *Espace privé, espace public, les hétérotopies de Sophie Calle*, PUCK, no.12, 1999, p. 102-105.

¹⁹⁰ Michel Foucault, « Des espaces autres, hétérotopies » in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1984, p. 46-49.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Richard Kearney, *op. cit.*, p. 33.

d'inconnus, Calle renverse et ouvre l'espace fermé de la cabine téléphonique et celui de l'espace de la rue en un espace privilégié de rencontre. Ce motif de réclusion est renversé de nouveau à travers les échanges de sourires, conversations, sandwiches et cigarettes offertes. Ce qu'elle met en scène, c'est l'espace ludique de la rue et de la propriété collective en programmant un éclatement de règles sociales normatives.

Ce procédé revient dans son projet *Les Dormeurs*. En accueillant vingt-huit dormeurs qui se succéderont dans son lit à intervalles réguliers, épousant le rythme du travail à la chaîne, Sophie Calle renverse le sens symbolique de cet espace privé en y superposant une hétérotopie de la production : « Ma chambre devait devenir un espace constamment occupé pendant huit jours [...] Je lui explique la nécessité de garder mes distances avec les dormeurs [...] Il trouve donc particulièrement intéressant d'être conduit à considérer le sommeil comme un travail ¹⁹³ ». Si le lit est d'emblée un lieu d'appartenance privilégié de l'intimité, d'un retour à soi, d'une vie onirique, de refuge, sanctuaire de la solitude, dans ce cas l'expérience purement intime et subjective est déplacée vers celui du travail répétitif, opérant un renversement entre la production matérielle capitaliste et la production du sommeil et du rêve, au prix d'une perte : celle de l'espace privé. Dans *L'hôtel*, la fouille des chambres n'est pas sans rappeler la transgression de l'intimité dans son projet *Les Dormeurs*. Ce lieu d'hébergement temporaire, symbole d'un chez-soi temporaire en territoire étranger, sanctuaire, refuge, lieu secret de repos porteur d'un caractère inviolable, est désormais un lieu de travail et un espace de performance pour Sophie Calle. Son intrusion volontaire dans la vie secrète de voyageurs transgresse les règles de la vie privée. Son indiscretion programmée, sorte de violence symbolique théâtralisée, lui permet de créer, au cœur d'un espace confidentiel, un espace du dévoilement qui met en scène le mystère de vies autres.

Cette figure du voyageur, symbole d'un rituel de passage dans l'expérience d'un devenir autre, est repris dans la trilogie *Où et Quand*. En cherchant à programmer son futur à travers les indications d'une voyante, les espaces du voyage et de l'avenir sont désormais les sujets d'une initiation ayant pour objectif d'ouvrir un espace de révélation. Calle fabrique ainsi une temporalité extraordinaire dans laquelle elle peut se dissocier de la vie normale et partir à la

¹⁹³ Sophie Calle, *Les dormeurs*, op.cit., p. 9, 23.

conquête de nouveaux territoires. Le titre de son projet, *Où et Quand*, fait figure de prémisse à la connaissance de sa destinée. Ses pèlerinages à Berck et Lourdes constituent une sorte de méta-théâtre performé du destin où se succèdent des signes pouvant possiblement répondre aux questions identitaires suivantes : d'où venons-nous, qui sommes-nous, où allons-nous ? Cependant, en cherchant à transgresser le mystère de son destin, celui-ci finit par ne pas se révéler : « Mis à part l'hôtel Sainte-Monique, ça manque de signes. On reste dans la disparition ¹⁹⁴ » - « *L'intelligence* qui guide la vie de Maud Kristen ne veut pas prendre part à mon voyage. » ¹⁹⁵ L'espace initiatique du voyage se retrouve au final à incarner un espace flottant, un espace de perte et de refus, de négation et d'échec spirituel, symbolisé par le dernier livre de la trilogie nommé *Nulle Part*.

L'espace dans ces œuvres est balayé du regard; il est lu. L'espace énigmatique que convoite Sophie Calle est donc un espace de lecture sémiotique, limitrophe, dans lequel elle peut transgresser les limites et transmuier l'intimité et l'imaginaire urbain en un « ailleurs ». Les lieux sont œuvrés, ouverts à un mouvement des corps et des choses par l'utilisation d'une esthétique du dévoilement et de la perte. Les corps sont mobiles comme autant de présences et d'absences portant l'aura d'une identité toujours secrète qui ne peut figurer son destin. Pierre Boutang, dans son essai *Ontologie du secret*, explique que le destin est fait de « diverses entités, personnelles et impersonnelles. ¹⁹⁶ » Dans cette optique, les hétérotopies superposées dans ces œuvres ouvrent une réflexion sur l'identité et la présence (et l'absence), mais surtout sur la perte identitaire affectée par l'altérité qui la traverse. Comme le dit si bien Calle dans les *Filatures parisiennes* : « il ne s'agit pas d'eux, mais de moi, derrière eux ¹⁹⁷ ». Et c'est pourquoi l'espace déploie une temporalité narrative qui se veut le mouvement des « spectacles de successions et de simultanéité ¹⁹⁸ », ceux de corps, d'objets, de voix et de signes. Une sorte de jeu d'apparitions mis en oeuvre dans un méta-théâtre de la réalité.

¹⁹⁴ Sophie Calle, *Où et Quand/Lourdes*, op.cit., p. 141.

¹⁹⁵ Sophie Calle, *Où et Quand/Nulle Part*, op.cit., p. 75.

¹⁹⁶ Pierre Boutang, *Ontologie du secret*, Paris, Presses Universitaires de France, (1973) 2009, p. 43.

¹⁹⁷ Fabian Stech, *J'ai parlé avec Lavier, Annette Messenger, Sylvie Fleury, Hirschhorn, Pierre Huyghe, Delvoye, D.G.-F., Hou Hanru, Sophie Calle, Ming, Sans et Bourriaud*, Dijon, Édition les presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 2007, p. 93.

¹⁹⁸ Alessandro Dèlco, op.cit., p. 42.

CHAPITRE III DE LA PERFORMANCE AU RÉCIT : FIGURATIONS ET TRANSFIGURATIONS

*Voilà ce qui arrive quand on écrit des livres :
ce n'est pas seulement qu'une force vous
pousse à partir à la découverte des choses ;
une force les mets sur votre route. Tout à
coup, tous les chemins de traverse se mettent
à converger sur votre obsession.*¹⁹⁹

Philippe Roth, *La tache*

3.1 Le corps-récit callien ou « l'écriture performative »

En étudiant l'importance d'une phénoménologie du corps dans l'acte de création chez Sophie Calle, nous avons souhaité démontrer qu'une « inscription corporelle » n'est pas simplement le fait d'être dans le monde mais constitue un mouvement visant une signification, qui prend son sens dans le langage. Merleau-Ponty conçoit que le corps produit et perçoit du sens, et qu'en lui le langage œuvre déjà. Cette corporéité « est un noyau significatif²⁰⁰ » qui réalise de « façon solidaire la perception sensible et l'événement de la parole²⁰¹ ». L'hypothèse qu'une « écriture performative²⁰² » est réalisée par ses mises en situation signifie que l'action est génératrice de récits, et donc, que le corps callien est indissociable du langage. En d'autres termes, l'action est à l'origine de la structure narrative de ses récits. Comme nous l'avons détaillé dans le premier chapitre, dans l'art performatif, le

¹⁹⁹ Citation reprise par Sophie Calle dans *Où et Quand/Lourdes*, *op.cit.*, p. 97.

²⁰⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.*, p. 172.

²⁰¹ Cécilia Wiktorowicz Francis, « Énonciation, discours et stratégies identitaires. Une phénoménologie de l'altérité dans l'œuvre de Leïla Sebbar ». *Identités narratives, Mémoire et perception*. (Dir. Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss), Montréal, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 139.

²⁰² Traduction libre du terme « performing writing » défini ainsi par Peggy Phelan dans son article « Performing Ends »: « Briefly put, for me, performative writing needs not to be autobiographical. It needs to "enact" something that cannot be carried by exposition alone. » Peggy Phelan, « Performing Ends », *TDR*, vol.39, no.4, 1995, p. 184-187.

rapport entre corps et langage est paradoxal. Le corps du performer est métonymique²⁰³ ; il est à la fois une enveloppe physique, une identité, une voix, une présence, autant qu'il peut disparaître derrière des signes, images, formes ou figures, déplaçant ainsi sa signification dans une logique de contigüité ou de dépendance. Dans ses travaux d'épistémologie, le philosophe du langage John Searle remarque une correspondance entre la phénoménologie de l'acte illocutoire et la réalité formelle de l'écriture, ce qu'il nomme « axiome d'existence »²⁰⁴, c'est-à-dire l'accomplissement d'un acte de langage dans le réel. En ce sens, le phénomène de l'énonciation (non pas des énoncés) se réfère à des actes intentionnels contribuant au sens des énoncés (déclaratifs, conditionnels, impératifs, interrogatifs, exclamatifs, optatifs). L'acte illocutoire de discours (intentionnel) est donc lié à un corps engagé dans le langage. Comment s'articulent entre eux ces arrière-plans phénoménologiques du corps et du langage dans les performances chez Sophie Calle ? Peut-on prétendre qu'un « corps-texte » façonne ses mises en récit ?

C'est en s'inspirant des « techniques du corps » de Marcel Mauss²⁰⁵ que l'auteur Michel de Certeau, dans son ouvrage *L'invention du quotidien*, a démontré que le mouvement du sujet (percevant), dans les récits de lieux, joue un rôle primordial dans l'acte de narration, puisqu'il incarne « un parcours-récit [qui] introduit l'ambigüité et l'altérité [et] [...] qui ouvre le dedans à son autre²⁰⁶ ». Cette analogie entre les déplacements du corps et l'énonciation suggère que le sujet représente, dans la traversée de l'espace, un passage vers l'autre, l'« en-dehors de soi ». Une telle conception d'une écriture propre aux récits de lieux suggère que le langage, structuré par la mouvance du sujet dans l'espace, « doit sa mobilité à la rencontre avec l'autre²⁰⁷ ». Ce rapprochement entre corps et narration est perçu, chez les situationnistes, comme un terrain d'expérimentation psychogéographique « en dehors des impératifs

²⁰³ Peggy Phelan explique le corps métonymique dans son article « The ontology of performance : representation without reproduction » : « In performance, the body is metonymic of self, of character, of voice, of « presence ». But in the plenitude of its apparent visibility and availability, the performer actually disappears and represents something else – dance, movement, sound, character, « art ». Peggy Phelan, *Unmarked : the politics of performance*, op.cit., p. 150.

²⁰⁴ Searle affirme : « Tout ce à quoi on fait référence doit exister. » John R. Searl, *Speech Acts : An Essay In The Philosophy Of Language*, New York, Cambridge University press, 1969(1972), p. 121.

²⁰⁵ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.

²⁰⁶ Michel De Certeau, op.cit., p. 189.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 4.

utilitaires » de l'espace de la vie quotidienne « faite pour obéir à des nécessités absurdes²⁰⁸ ». C'est pourquoi la pratique de la dérive a été pensée à travers un corps en mouvement porteur de sens, provoquant un « dépaysement automatique²⁰⁹ » et permettant ainsi de changer l'ordre des choses, le but étant de « s'affranchir des chemins forcés²¹⁰ » pour retourner à la vie véritable. À l'image des pratiques expérimentales des situationnistes, mais aussi de Georges Perec dans *Espèces d'espaces* et *L'infra-ordinaire* dans lesquelles il cherche à répondre aux questions « Où est-elle notre vie? », « Où est notre corps? » « Où est notre espace?²¹¹ », le travail de Sophie Calle cherche à interroger dans l'événement ce langage du quotidien et à expérimenter, par le truchement de performances déambulatoires programmées et des mises en scènes qui dépassent les limites sociales normatives, un nouveau champ d'interaction et de signification.

À partir des performances de Sophie Calle, nous analyserons de quelle façon le corps phénoménologique renvoie à un corps-texte où les noèmes (terme de sémiologie peircéen) de perception font l'objet de « matrices textuelles de "représentativité"²¹² ». John Searle dans son ouvrage de pragmatique *Speech Acts : An Essay In The Philosophy Of Language*²¹³ a - par ailleurs - démontré qu'un acte de langage peut porter différentes fonctions : directive, commissive, informative, assertive, expressive et déclarative. Les deux premières (directive et commissive) sont liées à un acte de langage qu'il nomme « obligatif » lorsqu'un locuteur impose une obligation à lui-même ou à l'interlocuteur. L'objectif d'un acte de langage directif est de *faire* quelque chose, de s'engager à agir dans le réel. L'action qui s'accomplit devient alors un acte de langage constitutif. Ainsi, tout en considérant l'importance des caractéristiques auto-fictives de l'œuvre de Calle dans la formation d'une matière linguistique, nous interrogerons la relation de l'auteure avec la construction de situations en mettant le langage au centre de notre analyse.

²⁰⁸ Guy Debord, *Potlatch (1954-1957)*, Paris, Gallimard, (1985)1996, p. 155.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 65.

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, *op.cit.*, p. 11.

²¹² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 9.

²¹³ John R. Searle, *op.cit.*

De plus, en tenant compte que la performance est un geste d'écriture, que l'inscription de l'espace et du corps dans ses récits se réfèrent à une « mythologie individuelle²¹⁴ » signifiante mettant en scène l'expression intime de soi dans la sphère publique, nous définirons comment le passage de la performance à l'objet d'art est structuré par une écriture de la mémoire. Le mythe, d'ordinaire réservé aux civilisations antiques, est caractérisé par ses traits mi-fictifs, mi-réels. Dans l'espace de l'intime, thème privilégié de l'art contemporain, il se présente comme le récit fondateur de l'expression de soi, de son histoire personnelle. Ainsi, les faits personnels, événements marquants, images de vie, sont au cœur d'une historiographie de l'intime. Pour Roland Barthes, qui a cherché à démystifier les images d'une société moderne conditionnée par les *mass-média*, le mythe est une « parole [où] l'image devient une écriture²¹⁵ ». À ces considérations, la photographie devient un espace de représentation qui, d'un point de vue autobiographique, participe d'une reconfiguration narrative de l'individu au centre de sa propre mythologie. En s'appuyant sur ces idées, nous souhaitons démontrer que le rapport entre l'image et l'écriture dans les récits photolittéraires de Calle, d'une part, « nous permet d'accepter la photographie en tant que fusion imaginative de faits et de fictions²¹⁶ » et d'autre part, participe à une textualité qui n'a pas de frontière définie.

Ce mouvement vers l'écriture place l'expérience phénoménologique au centre d'une restitution de la réalité dans un univers fictionnel. Ce déplacement de l'espace de la performance vers l'espace du texte opère une transfiguration de la vie réelle en art. La notion de transfiguration, abordée par Arthur Danto dans sa conception philosophique de l'œuvre d'art, expose l'idée que l'esthétique est une expérience de contemplation qui transforme un objet en œuvre d'art²¹⁷. Pour Jacques Derrida, la détermination d'une œuvre d'art n'est possible que si elle opère une « sortie hors du monde²¹⁸ » : qu'elle en travestit son origine. Cette séparation nécessaire décentre l'esthétique de son caractère expérimental pour

²¹⁴ « On peut entendre l'expression mythologies individuelles dans le sens où celle-ci opposeraient des images privées aux images médiatiques des mythologies quotidiennes. Toutefois, le mot mythologie confirme qu'il s'agit encore d'un ensemble d'idées et de croyances que, par définition, une communauté partage. » Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 2015, p. 197.

²¹⁵ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, (1957) 2007, p. 215.

²¹⁶ Charlotte Cotton, *La photographie dans l'art contemporain*, Paris, Thames and Hudson, 2005, p.52

²¹⁷ Arthur Danto, *Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, (1981) 1989.

²¹⁸ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, (1967) 2014, p. 17.

interroger la création dans sa rupture avec le monde : « [...] la séparation est la condition de l'œuvre et non seulement du discours sur l'œuvre²¹⁹ ». Tout porte à croire que la pensée derridienne s'oppose à celle de Husserl (et de Merleau-Ponty) car pour lui la phénoménologie est porteuse d'une structure contradictoire. C'est-à-dire qu'il considère qu'il se trouve dans le langage, avant même l'expression d'une expérience vécue, une conceptualisation particulière du réel, et qu'ainsi, il y a une présupposition métaphysique à la phénoménologie²²⁰. Néanmoins, ce déplacement conceptuel ne peut s'appréhender sans puiser ses réflexions critiques à la phénoménologie. Derrida se rapproche donc tout en se distanciant de Husserl. Ainsi, faut-il comprendre qu'il interroge, entre autres, par un travail de déconstruction et de reconstruction de la pensée philosophique sur la notion de présence, les origines de l'œuvre d'art, la nature signitive du langage, l'identité et la représentation de soi.

L'espace du quotidien sollicité par Calle est matière à transfiguration. Mais plus encore, l'écriture autobiographique, fiction du dévoilement de soi, sur le plan de l'imaginaire, transfigure la réalité et opère un « dépassement de soi ». Pour Jacques Derrida, cette phénoménalité de l'autobiographie implique une dramatisation du sujet. En ce sens, l'identité du « moi », déplacée dans l'espace de la représentation, disparaît dans son image : « celle qui est en dehors de moi – et qu'il m'est impossible d'être²²¹ ». Cette déconstruction de « l'être soi », qu'il nomme « ruine originaire » ou « principe de ruine », métamorphose le sujet en spectre de sa propre identité²²². En suivant cette logique, l'écriture de soi renvoie à une identité en « mutation perpétuelle, qui vient de la formation, des rencontres, de l'expérience de la vie.²²³ » Ce miroir de l'être dans l'image d'un autre opère une nouvelle temporalité, celle de *l'espace* : un « hors-du-soi [...] une archi-scène [...] c'est-à-dire une représentation.²²⁴ » Ainsi, nous réfléchirons, dans la dernière partie de ce chapitre, aux mouvements de l'écriture, à savoir comment, dans l'œuvre photolittéraire de Calle, la double

²¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

²²⁰ « [...] est-ce que la nécessité phénoménologique, la rigueur et la subtilité de l'analyse husserlienne, les exigences auxquelles elle répond [...], ne dissimulent pas néanmoins une présupposition métaphysique ? » Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 3.

²²¹ *Ibid.*, p. 92.

²²² Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 63.

²²³ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1950, p. 150.

²²⁴ Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, *op.cit.*, p. 94.

forme de l'exposition et du livre rend compte d'un dispositif dialogique entre le texte et l'image, comment elle produit d'une écriture de la mémoire et en quoi son inscription au sein de récits fragmentaires participe à la fabrication d'une scène d'écriture, d'une scène *faite* à l'écriture, et qui raconte son origine.

3.1.1 Les actes de langage constitutifs

Sophie Calle met en œuvre sa propre mythologie. Par la programmation de contraintes dans ses performances, elle réalise des écritures *in situ*. Le corps, présence ontologique, est soumis à ces rituels qui modélisent son comportement et son regard, mis en œuvre au sein d'un cérémonial photographique, et d'une écriture qui prend la forme d'un compte rendu autobiographique. Par le jeu de la contrainte, elle fabrique des actes de langage prescriptifs. Ces actes de langage, semblables aux didascalies au théâtre, décrivent et annoncent l'action, dramatisent les événements et servent à la mise en scène. Dans *L'Hôtel*, elle se contraint à jouer un rôle de femme de chambre, mais cet alibi, ou ce double fictif modélise ses actions en tant qu'observatrice clandestine. Ainsi, elle s'oblige à « examiner les effets personnels²²⁵ » d'étrangers, à fouiller, à regarder, à lire, à rendre compte de toutes les traces du passage des voyageurs. Ce langage directif/prescriptif se traduit par une observation détaillée des « signes de l'installation provisoire²²⁶ », qui s'ancre à un corps-narration, sujet-objet d'un cérémonial autour du mystère de vies autres. Ce corps est aussi une forme de dialogue qui lui permet de fabuler, à travers les traces des voyageurs, des portraits *in abstentia* : « Elle a pris un bain. La chambre est toujours aussi propre et vide. Je me parfume, je me maquille avec ses produits, je fais le ménage et je sors.²²⁷ » En disparaissant ainsi dans « les traces de l'autre²²⁸ », le langage du corps forme une « archéologie du quotidien » qui se confond dans une écriture de l'effacement de soi. Dans les dormeurs, ce mouvement entre corps et langage repose aussi sur des observations et des interrogatoires

²²⁵ Sophie Calle, *L'Hôtel*, *op.cit.*, p. 9.

²²⁶ *Ibid.*, p. 9.

²²⁷ *Ibid.*, p. 45.

²²⁸ Sophie Calle, *Suite vénitienne*, Jean Baudrillard, *Please follow me*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983, p. 84.

programmés. Ce projet au caractère sociologique prescrit un jeu : occuper son lit par des inconnus de façon ininterrompue durant 8 jours.

Un petit déjeuner, un déjeuner ou un dîner, selon l'heure, était offert à chacun. Une literie propre était à disposition. Je posais quelques questions à ceux qui s'y prêtaient. Il ne s'agissait pas de savoir, d'enquêter, mais d'établir un contact neutre et distant. Je prenais des photographies toutes les heures. Je regardais dormir mes hôtes.²²⁹

Son objectif n'est donc pas de leur soutirer « des informations », ni de créer un réel « dialogue »²³⁰. Ce qui lui importe, c'est d'offrir son lit à des étrangers comme s'ils venaient y faire leur travail quotidien : dormir. Calle crée un rapport de corps-à-corps dont la narration écrit l'abandon et l'échappement de soi, où les corps animés deviennent des corps inertes. De cette façon, la succession des dormeurs dans son lit induit un mouvement qui dynamise une écriture de la chute, celle de multiples corps dans le sommeil. Ce rapport entre les corps démontre que percevoir c'est fabriquer des figures, mais plus encore, qu'il se forme « une dialectique entre le fond et la figure »²³¹. Ainsi, le jeu référentiel entre le discours et l'image est projeté dans la représentation des corps.

De façon similaire, elle adopte une posture sociologique dans *Gotham Handbook*. Le rituel de soumission qui l'oblige à se créer une liste de tâches à accomplir quotidiennement : comptabiliser le nombre de sourires donnés/reçus, utiliser des formules de politesses et un vocabulaire météorologique riche lorsqu'elle a des conversations, acheter de la nourriture et des cigarettes, fabriquer des sandwichs et les distribuer, prendre possession d'un lieu public et le faire sien, dépend d'un langage directif/prescriptif qui régit l'action et le corps. Les syllepses narratives de ce récit racontent le mouvement de ses rencontres avec des passants qu'elle croise dans la rue ou qui s'arrêtent à la cabine téléphonique. Ainsi, ce qui détermine l'intrigue est l'expression de ce mouvement qui induit un mode narratif dont la syntaxe « sensible » s'organise à partir de l'action pour se transformer au sein d'une écriture de la rencontre. C'est par le mouvement des rencontres et des passants qui s'arrêtent à la cabine téléphonique que se forment des syllepses narratives, une syntaxe sensible au centre d'une écriture de la rencontre, fugace mais réelle.

²²⁹ Sophie Calle, *Les dormeurs*, op.cit., p. 11.

²³⁰ Ibid., p. 29.

²³¹ Clara Da Sylva, *Merleau-Ponty, le corps et le sens*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p.

En effet, les actes de langage intentionnels dans ses filatures (*À suivre...*) sont à proprement parler un mode d'être : celui de suivre. Tout particulièrement dans *Suite vénitienne*, le corps-narration forme une écriture du désir, du déplacement et de la perte :

Après trois heures d'un va-et-vient continu, je crois l'apercevoir. Je m'élance. Ce n'est pas lui. [...] Aussitôt dehors je le vois, assis sur le rebord du pont Cavello, à une dizaine de mètres sur ma droite. Il me regarde. Sans laisser transparaître mon émotion, résolument, je traverse la place, contourne la statue équestre pour le contempler. Je sens ses yeux sur moi. Je longe l'aile droite de l'hôpital. Il y a là un renforcement. J'y serai enfin à l'abri de son regard. [...] Je le photographie une dernière fois alors qu'il franchit l'enceinte de la gare. Je n'irai pas plus loin. Il s'éloigne, je le perds de vue. *Après treize jours passés avec lui, notre histoire s'achève. 10h10.* Je cesse de suivre Henri B.²³²

Sophie Calle, tout en filant Henri B, traverse une multitude de « calle » (rues), et croise à plusieurs reprises le regard de celui qu'elle piste. Jean Baudrillard considère ce rituel de filature comme un « art de la disparition »²³³, la répétition de cette poursuite d'inconnus ne menant qu'à la perte de ceux-ci. Au final, les corps apparaissant et disparaissant figurent à travers des images spectrales.



3.1 Filature d'Henri B. Sophie Calle, *Suite vénitienne*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983, p. 34, 51-53.

²³² Sophie Calle, *À suivre...*, *op.cit.*, p. 55, 90, 107.

²³³ Jean Baudrillard, *Please follow me*, in *Suite vénitienne*, *op.cit.*, p. 93.

Les rituels pratiqués dans la trilogie *Où et Quand* donnent un pouvoir singulier à la voyante, l'interprétation des cartes de tarot et/ou des messages de *L'intelligence* ayant pour fonction de révéler la direction à suivre et le sens du destin de Sophie Calle. À travers ce rituel, une sémiologie de la divination est rendue possible par l'utilisation d'un langage interrogatif/prescriptif. Sophie veut se soumettre aux réponses des questions « Où » et « Quand ? » et à l'interprétation des cartes qui formulent les ordres à suivre. En mécanisant ces récits au moyen de la cartomancie, le corps-narration devient dialogue entre la voyante et ses pérégrinations. Tout se joue dans ce va-et-vient entre la réalité et l'imaginaire divinatoire, entre l'idée et la matérialité de la vie comme du texte dans une écriture du corps en dérive :

Je savais seulement que je devais me rendre à Berck et, dès mon arrivée, contacter ma voyante afin qu'elle me donne des nouvelles instructions sur la suite du programme. [...] Aller voir. Sans désir, sans nécessité. [...] Maud m'a demandé de tout noter, surtout les chiffres. Consigner ce qui me paraît digne d'attention, les événements, les heures, faire une topologie des lieux, être méticuleuse, scientifique.²³⁴

Ce même rituel, déployé dans *Lourdes*, la contraint à se laisser dériver vers un futur inconsistant et ironique : « La dernière fois que j'ai voulu me soumettre, l'écrivain Paul Auster m'a prescrit de prêter attention aux mendiants et aux sans-abris. La voyante a choisi de m'envoyer d'abord dans une station médicale, Berck. Et maintenant, une cité mariale. Quelle faute dois-je expier ?²³⁵ » Toutes ces directives articulent un mouvement du corps, une mobilité à la fois physique et signifiante. Ainsi, le corps-narration, ou l'écriture de la dérive, symbolise un destin qu'elle ne parvient pas à saisir : « Rentrez vite. [...] Ça ne fonctionne pas comme on voudrait, ça ne synchronise pas. Mis à part l'hôtel Sainte-Monique, ça manque de signes. On reste dans la disparition.²³⁶ » Sophie Calle demeure ainsi suspendue dans l'indicible, entre sa propre disparition et son éclatement dans la multiplicité des possibles :

Je l'interromps : « Et moi, qu'est-ce que je fais ici ? "Vous ? Ne vous forcez pas, les choses importantes nous sont données." Midi. Je rentre à Paris. Pas de miracle. Mais j'ai prouvé ma bonne volonté. Je suis allée à Berck et Lourdes, les cartes savaient désormais qu'elles peuvent m'envoyer n'importe où.²³⁷

²³⁴ Sophie Calle, *Où et Quand/Berck*, op.cit., p. 79, 91 et 95.

²³⁵ Sophie Calle, *Où et Quand/Lourdes*, op.cit., p. 23.

²³⁶ *Ibid.*, p. 141.

²³⁷ *Idem.*

Cette impulsion corporelle offerte par le langage n'est pas une représentation de l'acte illocutoire, mais plutôt une condition nécessaire à la temporalité des récits. Puisque ces rituels forment une suite de répétitions, de séquences et de plans qui esthétisent les gestes du quotidien. Le corps et le langage forment ainsi « l'expression référentielle du discours ²³⁸ », dont le mouvement prend appui sur un discours en métalepses ²³⁹, passant du réel au fictif, des mots au corps. Le langage, fondu dans la matière de ses performances, forme un corps-texte autophage, faisant disparaître, au final, Sophie Calle dans l'indicibilité de sa représentation.

3.1.2 Le logos incarné

Pour Merleau-Ponty, c'est sous forme de synchronie entre le corps et la conscience que le langage se définit comme « une structure, un Logos ou une logique incarnée [...] de sens », soit une « Gestalt en mouvement » de « la trace permanente et sédimentée de subjectivités ²⁴⁰ ». Ce mouvement entre corps et langage renvoie à une individuation ontologique fondamentale nommée « l'être du *Dasein* ²⁴¹ ». Puisque nous questionnons ici ce que peut *produire* la langue, nous croyons important de revenir à cette expérience de l'existence : à l'ontologie formelle de la présence au monde dans l'œuvre de Sophie Calle. Heidegger associe le concept de *Dasein* au questionnement de l'« être présent » auprès des choses : comment, entre l'homme et le monde, se crée une structure temporelle intime, de laquelle émerge « un pouvoir analogisant » où « les corps et les choses se rappellent réciproquement ²⁴² ». En considérant le langage comme un acte signifiant, un mouvement entre le corps et les mots, voire une volonté, un « aller vers », correspondant au rapport

²³⁸ Signifie « toute expression servant à identifier une chose, un procès, un événement, une action ou tout autre type d'être « individuel » ou « particulier » John R. Searle, *op. cit.*, p. 27.

²³⁹ Un « glissement flagrant entre la fiction et la narration » où le narrateur se met en œuvre tout comme le narrataire. » Gérard Genette, *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p. 244-246.

²⁴⁰ Gary Brent Madison, *La phénoménologie de Merleau-Ponty, une recherche des limites de la conscience*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 138-139.

²⁴¹ Dans la philosophie existentielle, le *dasein* est fondamental à l'étude de l'ontologie. L'être du *dasein* exprime l'idée qu'il n'y a d'être que s'il y a compréhension de l'être. Nous soulignons.

²⁴² Mauro Carbone, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011, p.73.

intersubjectif entre soi et le monde, nous stipulons que, sur le plan du langage, puisqu'ils sous-tendent une expérience sensorielle, le corps comme les événements font figure de miroir reflétant la narration et par conséquent, la figuration. À ce sujet, le linguiste Émile Benveniste, dans ses recherches sur le signe, a opposé la *graphie*, soit l'écriture comme image, à l'*icônie*, soit la capacité du langage de reproduire la réalité à partir de l'expérience vécue. Paul Ricoeur, de son côté, voit dans l'expérience sensible du langage une transcendance, laquelle permet au sujet-lecteur de projeter sa subjectivité dans l'identité narrative²⁴³. Pour Merleau-Ponty, le lien entre expérience vécue et langage rejoint la notion d'icône, une « image mouvement » représentant le passage du visible au dicible, unifiant ainsi la perception (du corps) et le langage dans une même expression signifiante. Sur cette base, nous avançons donc l'idée qu'un geste esthétique, tel que ceux qu'on voit dans l'œuvre de Sophie Calle, est porteur d'une sémiologie de la mobilité, mise en scène par un corps en symbiose avec le langage. Nous faisons donc ici un rapprochement entre la phénoménologie et le structuralisme afin de démontrer comment, dans son œuvre, ce mouvement entre corps et langage *donne à voir*.

3.1.3 Langage et mobilité

L'analyse des constructions linguistiques précédant ces performances nous a permis d'établir que la fonction obligatoire de l'acte de langage, c'est-à-dire les actes de langage directifs/prescriptifs, structurent l'action, la posture narrative, ainsi que les relations avec le monde. Plus encore, nous remarquons que l'utilisation de verbes de mouvement est intimement liée aux expériences de l'artiste et à son écriture. Dans plusieurs de ses œuvres, la récurrence de certains verbes exprime simultanément l'action du sujet et le sens de ses récits. Dans *L'Hôtel*, cette correspondance est systématisée par l'utilisation de verbes de mouvements conjugués à la première personne du singulier. Pour chaque nouvelle incursion ou nouvelle chambre visitée, elle inscrit, en anaphore, le numéro de la chambre, la date et l'heure, puis mentionne « Je rentre dans la chambre no. [...] ». Lorsqu'elle est à l'intérieur, elle « trouve », « découvre », ouvre », « remarque », « étale », « li[t] », « photographie »,

²⁴³ « Une réflexion plus précise sur la notion de monde du texte et une caractérisation plus exacte de son statut de transcendance dans l'immanence m'ont néanmoins convaincu que le passage de la configuration à la refiguration exigeait la confrontation entre deux mondes, le monde fictif du texte et le monde réel du lecteur. » Paul Ricoeur, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1985, p. 231.

« fai[t] la chambre ». Ces répétitions de gestes forment un mouvement à la fois physique et discursif. Ce mouvement anaphorique est aussi la répétition d'une même scène qui structure cette écriture du mystère : « une tentative de reconstituer l'essence de quelque chose à partir de fragments²⁴⁴ », en écho à sa performance et à son écriture, autres rituels de mouvements corporels et textuels, aussi visibles dans *Gotham Handbook*. Dans ce projet, elle suggère, à travers les titres, les différentes règles de conduite qu'elle s'est engagée à respecter telles que « sourire », « parler à des inconnus », « mendiants et sans-abris », « adopter un lieu », et qui sont répertoriées sous les sections suivantes : « cabine téléphonique » et « conversations, sourires, sandwiches et cigarettes ». Nommant, à chaque nouveau départ, l'heure et l'endroit, le nom ou le numéro de la rue, ces répétitions anaphoriques, à l'image de ses multiples marches quotidiennes dans le quartier, propose une syntaxe, celle d'une écriture de rencontres. Les regards croisés, les sourires échangés ou refusés, les conversations forcées, les histoires partagées, les dons de sandwiches et de cigarettes sont autant de gestes-figures qu'elle répète, telles des configurations du perçu qu'elle accumule et dont elle rend compte à travers le mouvement de présences, toujours oscillantes : figures mythologisées et fragmentées de l'altérité.

Chez Calle, les mots et les choses sont une formation symbolique au sein d'un acte signifiant qui construit une représentation. Les filatures, détaillées précédemment, dont le leitmotiv initial est de « suivre », proposent, par ce verbe, une forme logique de discours et de figuration qui se veut, paradoxalement, celui de l'absence : « C'avait été pour elle une expérience complexe et troublante, dont elle était sortie avec l'impression d'avoir abandonné sa vie pour une sorte de néant, comme si elle avait photographié quelque chose qui n'existait pas.²⁴⁵ » Cet extrait romanesque de la vie de Sophie Calle par Paul Auster montre que « suivre » est l'équivalent existentiel de « je suis ». Une telle imbrication de l'identité à l'action a pour effet de disperser le sujet (Sophie Calle) dans le mouvement des autres, apparaissant comme les spectres de sa propre identité.

En dernière analyse, l'art divinatoire au centre de la dialectique de la trilogie *Où et Quand* crée l'action. Cette quête du futur impose à Calle de quitter sa vie ordinaire pour se rendre

²⁴⁴ Extrait du roman *Léviathan* de Paul Auster (p.88-89), cité dans Sophie Calle, *L'Hôtel*, op.cit., p. 9.

²⁴⁵ Extrait du roman *Léviathan* de Paul Auster (p.89) dans Calle, Sophie, *À suivre...*, op.cit., p. 39.

« quelque part ». Pour ce faire, elle prend le train, le taxi, rencontre des gens, cherche des informations, des indices, pour « aller voir où elle se trouve ». Ce jeu vers la rencontre d'elle-même est une suite de départs et d'arrivées, de passages, de transitions, de déplacements, d'arrêts, de corps en mouvement qui se prête à une écriture du déplacement où le destin, comme le sens, n'est jamais fixé. Ainsi, nous pouvons, étymologiquement et phénoménologiquement, rapprocher l'un de l'autre les termes *mouvoir* et *s'émouvoir*. Ce rapprochement est d'ailleurs bien illustré par le reflet de Sophie Calle dans la vitre du train : « Sur la vitre du train, mon reflet n'en finit pas d'apparaître et de s'effacer. J'entrevois ce que je suis venue chercher. La disparition.²⁴⁶ » La dramatisation du sujet dans cette réflexion mouvante de l'identité suppose que le « mouvement n'est pas d'abord changement de lieu, mais formule interne d'un faire, éclatement d'un corps vers ce qu'il quitte et vers ce qu'il approche²⁴⁷ ».

3.2 De la performance à l'écriture

Cette logique de mouvements corporels et textuels fait aussi partie d'une logique de représentation. En passant de la performance à l'exposition, ou de la performance au livre, Sophie Calle restitue ses expériences sous forme de récits où cohabitent, de façon solidaire, photographies et textes au sein d'un même dispositif langagier. La « photolittérature ²⁴⁸ », genre hybride aujourd'hui reconnu, issu de l'éclatement des limites d'une littérature purement textuelle, met à profit une relation dialogique entre le *voir* et le *lire*. C'est pourquoi nous prendrons en considération que cette forme esthétique articule un langage en isomorphie avec la photographie. Si l'on reprend cette idée, l'espace du livre, comme celui de l'exposition, ouvre un espace de jeu, et donc de fiction, où les frontières de la textualité s'enchevêtrent à celles de l'image, formant ainsi un espace de « conjoncture » dans le

²⁴⁶ Sophie Calle, *Où et Quand/Lourdes*, op. cit., p. 101.

²⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours (1959-1961)*, Paris, Gallimard, 1996, p. 172.

²⁴⁸ « Le concept « photolittérature » désignera l'ensemble des conjonctions qui, des années 1840 à aujourd'hui, ont noué la production littéraire avec l'image photographique, les processus de fabrication spécifiques qui la caractérisent et les valeurs (sémiotiques, esthétiques, etc.) qu'elle infère. Il s'agit matériellement de productions éditoriales illustrées de photographies, mais aussi d'œuvres dans lesquelles le procédé et l'imaginaire qui lui est associé (l'exploitation de l'idée de « révélation », la rhétorique de l'inversion en positif/négatif, ou noir/blanc, ou bien encore la décomposition de descriptions en équivalents d'instantanés, etc.) jouent un rôle structurant. » Jean-Pierre Montier, « De la photolittérature », in *Transactions littéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 20-21.

processus de structuration des récits. Selon Danièle Méaux, l'usage de la photographie dans la littérature est « à la fois indice lesté de réel et icône offerte à l'imaginaire », car « la photographie possède une ambivalence constitutive qui en fait un objet fréquemment évoqué dans un certain nombre de textes contemporains, oscillant entre autobiographies, autoportraits, fictions du moi, récits de vie...qui tendent à brouiller les frontières génériques²⁴⁹ ». Mais plus encore, la photographie et l'écriture sont les témoins temporels d'un vécu reconstitué sur deux axes : la linéarité de la narration et l'immobilité de l'image, que l'on peut considérer ensemble comme l'« ekphrasis » de ses œuvres, c'est-à-dire une description de son art performatif par le biais de l'écriture et de la photo. Néanmoins, il y a une convergence vers la fiction à travers une « syntaxe iconographique²⁵⁰ » où l'écriture a pour fonction de documenter les photographies, qui elles reposent sur l'enchaînement narratif. L'interdépendance caractérisée par ce jeu de va-et-vient entre texte et image donne à la photographie un statut narratif particulier au sein de l'énonciation : elle incarne un fait de subjectivité, une articulation sémantique et une temporalité. Pour Jean-Marie Schaeffer, « l'image photographique est toujours reçue comme étant la trace d'un événement réel ou d'une entité réellement existante (au moment de la prise de l'empreinte)²⁵¹ », tandis que pour Hervé Guibert, la photographie, puisqu'elle est investie par l'écriture, est « UN FAIT D'ÉCRITURE.²⁵² » Considérant ces perceptives, l'analyse sémiotique de la photographie, formée du jeu entre l'image et le récit, représente un vacillement entre réalité et fiction. Nous stipulons donc que ce dispositif photolittéraire, a pour fonction de fictionnaliser le réel, puisque « la multiplication des preuves forme un écran impénétrable qui rend impossible tout accès à ce qui fonde l'autobiographique ou l'autofiction : l'intime²⁵³ ». La photographie, tout comme l'écriture, est ainsi une voix narrative, qui se lit et qui s'observe.

Hors de l'action performative, Sophie Calle, en plus d'accéder au statut d'auteure, est à la fois narratrice et personnage de ses récits. Une nécessaire distanciation avec le vécu lui

²⁴⁹ Danièle Méaux, « Le romanesque réfracté par la photographie » (p.3-24), in *Études romanesques 10 : « photographie et romanesque »*, Éditions Danièle Méaux, Caen, lettres modernes Minard, 2006, p. 19.

²⁵⁰ Véronique Montémont, « Comment mentir en disant deux fois la vérité, photographie et autobiographie » in Danièle Méaux, *Livres de mots et de photographies*, Caen, Minard, 2009, p. 43.

²⁵¹ Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p. 122.

²⁵² Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Éd. De Minuit, 1981. L'auteur souligne.

²⁵³ Jean-Paul Guichard, « Poker menteur : de la photographie comme preuve de l'existence de Sophie Calle », in *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Université de Saint-Étienne, 2004, p. 80.

permet de mettre en scène ses expériences par une succession de plans séquences constitués de photographies, d'anecdotes, de dialogues, de séries de descriptions, etc. Ces traces sont autant de figurations d'objets, de corps et de lieux. Par ailleurs, la photographie, en transformant le réel en fiction, déclenche l'écriture. De sorte que Sophie Calle se dédouble dans un espace-temps façonné par la restitution de scènes passées. Ainsi, ce mouvement de la performance et de l'écriture donne forme à une mobilité identitaire. Les photographies, faisant référence à « des fragments détachés, à des miniatures de la réalité [...] témoignage[s] irréfutable[s] qu'un certain événement s'est produit²⁵⁴ », se fondent dans un langage de la mémoire, de ce qui a été, rendant désormais immobile l'expérience au sein d'une logique de la représentation qui exploite le souvenir pour fabriquer une mythologie de soi. Le voir et le lire sont ainsi des formes de contenu et d'expression dont la composition, qui prend origine dans l'expérience phénoménologique, forme un corps textuel. Encadrés, les images et les textes sont des formes plastiques qui génèrent, à même leur matérialité, une représentation de la narration. Plus encore, ils évoquent le passage d'un temps à un autre : de la performance réelle au temps de la fiction.

3.2.1 Écrire pour les murs : une scénographie de l'écriture ?

Une particularité de l'écriture de Sophie Calle est d'être vouée à l'exposition. Elle écrit pour les murs, dit-elle : « L'image et le texte ont toujours fait partie de mon travail. J'aime écrire et j'aime écrire pour les murs! Je pense que ce qui donne à mon style cet aspect particulier c'est que j'essaye d'écrire pour que les gens lisent debout et pas couchés.²⁵⁵ » Son écriture est donc conçue pour un lectorat en mouvement dans l'espace muséographique, et pour cette raison, elle est volontairement concise et segmentée par fragments successifs afin de reproduire les événements. Force est de constater que la représentation de la mobilité des corps dans son œuvre se dédouble à son tour dans celle d'un observateur en mouvement... Une des fonctions d'un musée est de créer un circuit de diffusion des œuvres d'art. En ce sens, l'artiste tient compte d'un acte de lecture particulier qui implique que ses lecteurs sont perçus à travers un rapport de contemplation et de révélation. Le dispositif phototextuel

²⁵⁴ Susan Sontag, *La photographie*, Paris, Seuil, 1979, p. 12-13, 14.

²⁵⁵ « Les histoires vraies de Sophie Calle à Toulon », entrevue avec François Baille, le 5 février 2016. Nice-Matin (Cannes). URL : <http://www.pressreader.com/france/nice-matin-cannes/20160205/282299614205648/TextView> . Consulté le 30 mars 2016.

devient, dès lors, le lieu d'une configuration narrative qui s'impose comme une nouvelle expérience phénoménologique, celle du texte à voir. Ainsi, par analogie, cette mise en scène, à l'instar de ses performances, reproduit le mouvement d'un corps physique en résonnance avec un corps textuel dans un continuum phénoménal entre l'art et la vie.

3.3 Photolittérature : les mouvements de l'écriture

Le modèle narratif photolittéraire qu'utilise Sophie Calle exploite une double forme : l'exposition et le livre. Entre le journal intime, le roman-photo, l'écriture documentaire et le rapport d'investigation, la forme hétérogène de ses récits se fonde sur des traces visuelles et textuelles : portraits fragmentaires d'actions, de rencontres, de propos et de dialogues. Ce passage d'une expérience phénoménologique à la fabrication d'œuvres aux dimensions plastiques et littéraires construit un dialogue formel où l'image, mis en séquence, se textualise, et où le texte, encadré et exposé par fragments, prend une forme plastique. Par exemple, dans *Les dormeurs*, Calle fait se succéder les portraits dans un volume et les propos dans un autre, organisés tous deux suivant la chronologie du passage des dormeurs. Dans ses filatures, chaque rapport d'enquête, parfois écrit à la main dans un carnet, est suivi d'une série de photographies des personnes filées, ainsi que des cartographies des chemins parcourus. Dans *L'Hôtel*, à partir de la liste des numéros de chambres, des jours et des heures de ménage et de l'image de chaque lit avant l'occupation, se succèdent la description des objets trouvés, indices sur la vie des voyageurs, suivies des photographies des chambres où elle met en scène les objets et le moment de leur départ. Dans *Gotham Handbook*, la liste des règles à suivre écrites par Paul Auster est suivie des rapports descriptifs de ses échanges et enregistrements téléphoniques, puis des photos de multiples scènes devant la cabine. Finalement, dans *Où et Quand*, la construction narrative est formée par les dialogues entre elle et la voyante, entrecoupées par les photographies des lieux visités et de tous les signes à valeur prémonitoire.

Ce rapport entre image et récit est formé par le déplacement des performances de l'artiste dans un espace autre : celui de l'objet d'art, de la représentation. Nous ne pouvons plus confondre l'œuvre avec l'expérience, ou l'art avec la vie, puisque le livre, tout comme l'exposition, sont des œuvres à part entière. Phénoménologiquement, cette figuration

imaginante du vécu est signifiante. La fiction permet « de se libérer de l'expérience des faits²⁵⁶ » et de réorganiser l'espace-temps ainsi que la place du sujet dans l'œuvre. En ce sens, ce mouvement de la performance à la narration forme un corrélat imaginaire/figuré de ses expériences vécues. Il questionne la mémoire, c'est-à-dire la continuité historique de ses œuvres et son caractère autobiographique. Les images photographiques et l'écriture sont autant de traces, d'indices, de signes, qui construisent une dialectique entre la performance et l'écriture, et qui continuent de réfléchir, par analogie, aux rapports ambigus entre réalité et fiction, mais aussi à la re-présentation de l'existence. Ce questionnement de l'expression de soi dans l'espace de la fiction ouvre sur une nouvelle temporalité, nommée par Jacques Derrida dans son ouvrage *La voix et le phénomène, l'espace* : « Cet hors-du-soi du temps est son *espacement* : une archi-scène [...] c'est-à-dire comme une re-présentation²⁵⁷ ». Cette distanciation du sujet vis-à-vis de lui-même, pour Jean-Marie Schaeffer, suppose que dès qu'il y a image, il y a « une affaire de distance [...] résultat d'une distension spatiale.²⁵⁸ ». Cet effet de dissemblance par la fiction, pour Paul Ricoeur, est synonyme d'une « figuration du temps par le récit²⁵⁹ ». De sorte que l'expérience de ce temps nouveau, dans les compositions narratives de Sophie Calle, est celui du temps de la réminiscence. Les traces des événements reconstitués, morceaux de temps, sont envisagées dans une mise en scène fragmentée où le sujet demeure suspendu dans l'interstice entre les images et les mots. Cette nouvelle temporalité engendre une dislocation du sujet dans la pluralité des séquences narratives.

²⁵⁶ D. Kuspit, « Fiction and Phenomenology », in *Philosophy and phenomenology research*, vol. XXIX, 1968, p. 25.

²⁵⁷ Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 94.

²⁵⁸ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 17.

²⁵⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit (II)*, Paris, Seuil, 1984, p. 189.



3.2 Photographie de l'exposition *Les dormeurs*. URL : <https://lacaastro.wordpress.com/2010/04/29/sophie-calle-durmientes/>. Consulté le 4 mai 2016.

3.3.1 Une écriture blanche : une écriture du fragment

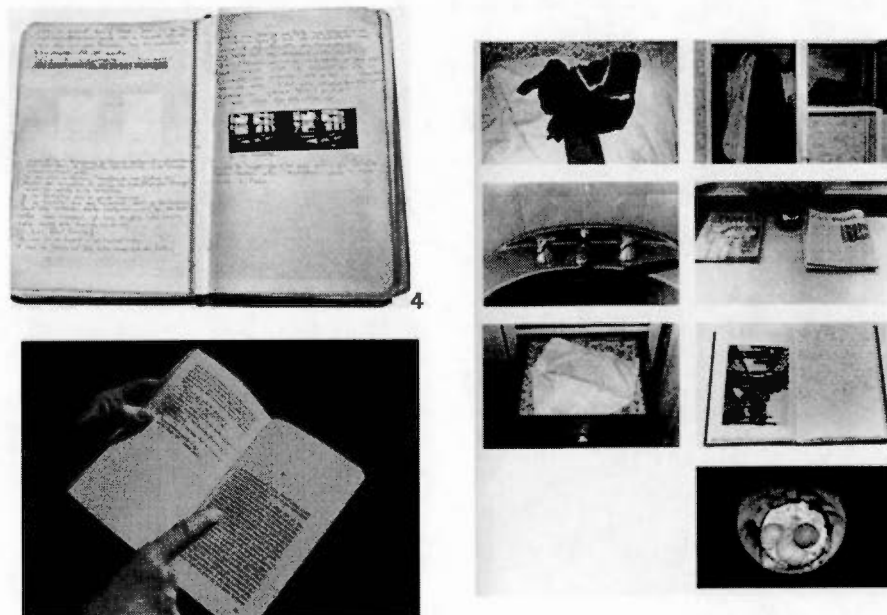
Le travail photolittéraire de Sophie Calle ouvre donc un espace de textualité qui n'a pas de frontière définie. L'union entre le voir et le lire est porteuse d'une écriture volontairement documentaire, au plus près du réel de ses expériences. Elle explique ainsi ce choix : « j'ai peur que ça dégouline et c'est pour ça que j'essaie de raccourcir mes textes, d'enlever les sentiments dans les mots. Que l'émotion soit ailleurs.²⁶⁰ » L'annihilation de l'émotion dans la narration callienne rejoint les principes de l'écriture blanche définie par Roland Barthes dans son livre *Le degré zéro de l'écriture* : une écriture « neutre », « impersonnelle », « transparente », « libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage²⁶¹ », faisant ainsi disparaître l'auteur au profit du phénomène des choses. Cette écriture propose de raconter des histoires à travers un « mouvement progressif d'objectivation²⁶² ». Elle se fonde sur une rythmique minimaliste, née du chiasme entre la photographie et le texte, et qui est celle du fragment. L'objectivation du sujet à travers les images et la brièveté des récits sont bâtis

²⁶⁰ Marie Desplechin rencontre Sophie Calle, entrevue faite au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles le 18 juin 2009, récupéré de : <http://www.balivernes.be/2009/06/19/rencontre-avec-sophie-calle-bozar-bruxelles-18-juin-2009/>

²⁶¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1953, p. 56.

²⁶² Natalie Depraz, *Écrire en phénoménologie*, Paris, Encre marine, 1999, p. 47.

selon un schéma de la révélation. L'enchaînement des circonstances apparaît parce qu'un mouvement s'opère entre l'image figée du souvenir et la documentation sur l'action passée. Des strates narratives s'accumulent, fractionnant le temps, l'espace, l'action et le sujet. Cette modélisation du temps est une recherche formelle qui correspond au fragment en tant que « moment dialectique » « lié à la mobilité de la recherche²⁶³ ». Ces termes de Maurice Blanchot sur l'écriture fragmentaire rejoignent le travail narratif callien à travers un double postulat de temporalités: temps phénoménologique de l'expérience et temps de l'écriture. Au-delà des sujets mis en scènes (dormeurs, inconnus, voyageurs, rencontres furtives, etc.), le temps de l'écriture peut ainsi être considéré comme l'un des personnages principaux de ses récits, mis en abyme à travers des photographies de journaux intimes dans *L'Hôtel*, de ses carnets de notes dans *À suivre...*, de livres dans *Où et Quand*, ou bien à travers la figure de l'écrivain Paul Auster dans *Gotham Handbook*.



3.3 Photographies de livres et d'écritures. Sophie Calle, *À suivre...*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 17. Page couverture de Sophie Calle, *Où et Quand/Nulle Part*, Arles, Actes Sud, 2009. Sophie Calle, *Double Game*, London, Violette éditions, 2007, p. 145.

²⁶³ Maurice Blanchot, « Momerandum sur le cours des choses », *Lignes*, no.11, Paris, Séguier, septembre 1990, p. 187-188.

Nous pouvons alors considérer que le motif central de la fragmentation est celui de l'écriture. Le cheminement narratif, construit à l'aide de séquences photographiques et textuelles, représente le dévoilement de cette quête d'une écriture en contigüité avec la trace de l'autre et son destin inachevé.

3.4 Écrire la mémoire : les mouvements de la transfiguration

La restitution des performances de Sophie Calle en montage photolittéraire conserve les traces de ses expériences et les fait passer du « statut de document à celui [de l'] œuvre et [de] son auteur ²⁶⁴ ». Cette rupture avec le temps passé est désormais représentée dans sa continuité. La valeur testimoniale de la performance devient un temps autre :

La performance n'a de vie que dans le présent. La performance ne peut pas être sauvegardée, enregistrée ou participer d'aucune façon à la circulation de représentations [...] ; quand elle le fait, elle devient quelque chose d'autre que de la performance.²⁶⁵

Au-delà du mouvement phénoménologique de l'art en action, la description des récits, accompagnée de clichés photographiques, ouvre un langage de la trace. Ce rapport paradoxal entre l'œuvre performée et l'immobilité de la construction narrative photolittéraire vient du fait que l'auteure s'approprie des expériences et les transfigure en objets d'art. L'espace de la représentation se voulant ainsi « une œuvre différente de celle qu'elle serait sans cette interprétation ²⁶⁶ ». Ces propos d'Arthur Danto rejoignent ceux de Benjamin dans ses réflexions sur la photographie où il développe l'idée que la transfiguration du réel en image ouvre une dialectique entre ce qu'il nomme la trace et l'aura :

La trace est l'apparition d'une proximité quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissé. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous

²⁶⁴ Raphaël Cuir, Éric Mangion, *La performance : vie de l'archive et actualité*, Paris, Presses du réel, 2013, p. 15.

²⁶⁵ Peggy Phelan, *Unmarked : The politics of performance*, op.cit., p. 146.

²⁶⁶ Arthur Danto, *Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989, p. 170.

emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous.²⁶⁷

L'aura contient celui qui a regardé la chose, elle est « une trame singulière d'espace et de temps²⁶⁸ » que produit l'image : la trace de la chose regardée. Mais plus encore, dans l'image, les objets représentés incarnent la trace d'une présence au monde, ils en forment sa transfiguration en histoire mythique. Si Benjamin a élaboré ces notions en s'inspirant des flâneurs du XIXe siècle, c'est qu'il était confronté, à cette époque, à l'idée de l'effacement de soi dans la production industrielle et marchande du monde urbain. Sa réflexion renvoyant ainsi à une expérience sensible du monde tout en interrogeant le sujet dans l'espace de sa mémoire, de sa trace.

Si, dans le contexte de la performance, traces et aura peuvent être considérées comme les deux faces d'un même phénomène : une appropriation des événements, ce qui donne forme aux expériences, chez Calle, est la juxtaposition de plans-séquences d'images et de textes. La succession de photographies transfigure de simples dormeurs en travailleurs du sommeil, icônes d'une temporalité corporelle ouvrière, voire fétiches d'une résistance à l'insomnie au temps du capitalisme : « aux rapports de pouvoir [qui] passent à l'intérieur des corps²⁶⁹ ». Les propos des interrogatoires s'appliquent ici à enrichir le caractère machinal et successif d'une industrie de la rêverie. Ainsi, l'ensemble du document porte en mémoire cette tentative d'échappement au temps. Les multiples filatures d'inconnus transforment l'espace quotidien banal et ennuyeux en théâtre tragique. Le dévoilement des trajectoires fait apparaître des figures fragmentées et fugaces qui fuient et échappent à Sophie Calle. Ces poursuites transfigurent une cartographie du destin, mais, plus profondément, une cartographie de la perte, de l'autre et de soi. Dans cet ordre d'idées, les objets insignifiants de voyageurs dans les chambres d'hôtel sont transfigurés en personnages énigmatiques, empreintes du secret, figures d'absences, fétiches d'une « identité "photolalique"²⁷⁰ », dédoublés dans le silence

²⁶⁷ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle. Livre des passages*, Paris, Du Cerf, 1989, p. 464.

²⁶⁸ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Allia, 2012, p. 70.

²⁶⁹ Michel Foucault, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps » (1977), in *Dits et écrits* [1994], vo.II, Paris, Gallimard, 2001, p. 228.

²⁷⁰ Philippe Buschinger, « Les images de Sophie Calle et les distorsions de la fiction », in *Écriture et typographie en occident et en extrême orient, Textuel*, no.40, Paris, Université de Paris 7, Denis Diderot, 2002, p. 107. Ce terme de photolalie, défini par Roche, comme un « écho muet [...] murmure de

matériel des images et la description des lieux. Le panorama de ces scènes d'objets aboutit à la contemplation d'un abîme, celui d'une intimité inaccessible. À son tour, *Gotham Handbook* met en scène une transformation, celle de l'espace urbain. En parcourant la ville à la recherche de sourires, de conversations, de sans-abris à qui offrir sandwiches et cigarettes, cet espace de la quête se métamorphose en théâtre de la rencontre, machiné par l'ensemble du programme de la vie new-yorkaise imposé par Paul Auster. Plus encore, la cabine téléphonique, mobilier urbain utilitaire, décorée des yeux voyeurs et du mot « enjoy », est anthropomorphisée. Cette transfiguration de l'espace urbain en « corps » enregistre les échanges téléphoniques transcrits dans ses récits, transformant ainsi la cabine téléphonique en corps d'écriture formé par la reconstitution des enregistrements de conversations.



3.4 Cabine téléphonique. Sophie Calle, *Gotham Handbook*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 41.

conversation tue qui surgit entre deux photos ». Roche, Denis, *Photolalies*, Rouen, Éditions Filigranes, 1988, p. 5.

De manière analogue, l'utilisation de la cartomancie dans la triologie *Où et Quand* transfigure l'acte d'écriture à partir de la lecture de signes et de symboles faite par la voyante Maud Kristen. La mise en scène de cette obéissance à la prémonition présente ironiquement l'échec de la figuration du destin. Le récit de ses voyages à Berck et Lourdes, tout comme le récit du refus de l'*Intelligence* à jouer le jeu de son destin, fait disparaître le sens, incarnant ainsi un espace-temps de l'inachevé à travers une polyphonie de signes interprétés/interprétables. Ce futur, qui ne fait pas sens, tel un théâtre tragique de l'indicible, laisse le sujet figé devant un horizon de possibilités : un corps d'écriture.

Toutes ces figurations et transfigurations, fondées sur le mouvement de la performance vers l'objet d'art. Sophie Calle, par ce langage de la trace, s'approprie des figures et s'y perd dans leur contemplation. La mobilité de l'identité se déporte ainsi dans la mobilité du sens, laissant, par le fait même, le lecteur dans un temps de l'inachevé.

CONCLUSION

POÉTIQUE DE LA MOBILITÉ : UNE ESTHÉTIQUE DE LA CONTINGENCE ?

Dans la cadre de ce projet, nous avons souhaité démontrer que l'œuvre de Sophie Calle est traversée par une mobilité à la fois esthétique et linguistique. Nous avons voulu saisir, sous l'angle de la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty, le mouvement qui se manifeste, d'une part, dans ses performances, et d'autre part, dans ses œuvres photolittéraires. En explorant les concepts de « mythologie personnelle » et d'autofiction dans la pratique de l'art contemporain, nous avons établi que les formes de l'intime représentées dans les récits *À suivre...*, *Les dormeurs*, *L'Hôtel*, *Gotham Handbook* et la trilogie *Où et Quand* (Berck, Lourdes, Nulle Part), privilégient une expérience : celle de l'altérité, et qu'en ce sens, le caractère autobiographique du travail performatif de Sophie Calle suggère que la figure de l'auteure, « entendue comme instance singulière et principe unificateur de l'œuvre²⁷¹ », est dissoute à travers la multiplicité des fragments de la vie d'autres individus. L'étude de cette phénoménalité nous a menée à interroger la manière dont l'expérience, en tant que matière créatrice signifiante, est garante de la figuration identitaire et corporelle; à voir que le rapport entre le corps phénoménal et l'espace constitue un point de tension qui structure la narrativité de ses récits. Ayant examiné comment la pratique de rituels, d'investigations et de filatures prenant la forme de micro-récits du quotidien relèvent d'une posture narrative où le corps, en tant que lieu d'ancrage, demeure en suspension dans l'inachevé de ses intrigues, nous avons remarqué que le sujet callien est dissout dans une identité mouvante en fusion avec l'espace, et qui ouvre sur une expérience d'écriture.

²⁷¹ Johnnie Gratton, « Du documentaire au documontage : vingt ans après de Sophie Calle », *Intermédialités*, no.7, 2006, p. 169.

Comme nous l'avons expliqué dans le premier chapitre, l'expérience subjective est un des nouveaux sujets de l'art du XXe siècle et de l'art performatif, qui se manifeste principalement à travers les gestes et le regard de l'artiste, ainsi que par un rapport ambigu entre fiction et réalité. Conséquemment, cette redéfinition du rapport sujet-objet, puisqu'il passe d'un mode de contemplation à un art de l'action, quitte ainsi l'imaginaire des mythes et de nos histoires collectives au profit d'une expérience du quotidien et d'une mythologie personnelle. Le sujet est désormais ouvert sur l'espace et, transformé par ce rapport subjectif au monde réel, il incarne, dans ce retour au *vivant*, la question de la relation du *je* au monde. Nous avons exploré l'influence du situationnisme dans l'étude de la composition des performances chez Calle, ainsi que la dimension ludique et programmatique d'un art de la contrainte, le tout traduit par l'utilisation de rituels. Ce qui nous a mené à réfléchir, sous l'angle de la phénoménologie, à la façon dont l'utilisation de la matérialité du monde et de la contingence des événements comme moyen de création dans l'œuvre de Calle convoque une mobilité qui se traduit à travers l'expérience vécue et le langage.

Nous avons interrogé, dans le deuxième chapitre, les rapports entre sens et mouvement dans l'œuvre performative de Calle. Nous avons d'abord établi que la présence perceptive était, avec le support des contraintes, l'embrasseur diégétique de ses récits et qu'elle figurait une identité éclatée dans une altérité multiple. C'est ainsi que, dans un corps-à-corps entre elle et l'autre, se structure une syntaxe sensible constamment mise en réseau à travers des corps (exposés, poursuivis ou absents) au cœur d'une esthétique du dévoilement. Par la transgression des frontières entre privé et public, Calle crée des espaces hétérotopiques déplaçant l'expérience de la vie ordinaire au sein d'une quête de l'autre et de soi, et d'une écriture du mystère, du déplacement, de la fuite et de la perte. Ce corps-narration, qui *donne à voir*, produit des présences spectrales qui oscillent entre la figuration et la disparition de soi. Ses performances tiennent donc d'une phénoménalité qui fabrique, par sa poétique, une mobilité dans la figuration des corps et de l'espace, ainsi que dans la machination d'une narrativité ancrée dans le mouvement des événements.

Dans cette perspective, nous avons pu constater, dans le dernier chapitre, que le passage de la performance à l'écriture est tributaire d'une poétique qui place l'écriture au cœur d'un dispositif photo-textuel, dont le montage effectue la restitution d'expériences dont la réalité

est déplacée dans un espace de fiction. Nous avons exploré comment l'importance d'une « mythologie personnelle » traduit une écriture de soi qui n'a pas de frontière définie. Grâce aux théories de Paul Ricoeur sur le temps du récit, à la conception philosophique d'Arthur Danto sur l'œuvre d'art et de Jacques Derrida sur la phénoménalité de l'autobiographie, nous avons observé de quelle manière le corps-narration, déplacé dans l'espace du livre ou de l'exposition, ouvre un espace autre : celui de la mémoire, et que dans cette nouvelle mise en œuvre du temps, le sujet devient le spectre de sa propre identité. Par cette transfiguration de la vie réelle en œuvre d'art, nous avons pu constater que la structure fusionnelle du texte et de l'image expose un corps-texte autophage, et que l'écriture fragmentée forme un langage de la trace qui met en scène l'échappement à soi et au temps. À cet égard, l'espace-temps de la représentation de soi, tel qu'exposé à travers les photographies de carnets de note, de journaux intimes, de livres, l'écriture, transfigure l'identité de Sophie Calle dans une mise en scène de l'écriture.

Cette poïétique de la mobilité, dans l'ensemble des jeux de contraintes que nous avons détaillés, utilise les formes du hasard dans l'organisation des rituels qu'elle programme. Le caractère aléatoire des rencontres, de la succession d'étrangers qu'elle accueille dans son lit, des multiples traces de la vie de voyageurs, ou encore des effets de la cartomancie dans ses pérégrinations vers son destin, se veut un jeu créateur qui « tire parti de l'extraordinaire concours de circonstances qui [...] indique une [...] voie d'inspiration selon le type de narration ²⁷² ». Le hasard n'a donc rien d'insaisissable, il se compose de gestes volontaires instaurant une « rhétorique de la révélation ²⁷³ ». En ce sens, ce hasard que l'artiste convoque se définit davantage comme une « esthétique de la contingence » qui ouvre sur un champ de relations, sur une expérience de l'altérité. La part d'indéterminé, dans chacune des situations qu'elle invente, est ainsi mise à profit pour qu'émerge l'inconnu à travers le désir de contrôler la réalité et ainsi, contribue au caractère énigmatique de son œuvre.

Au terme de notre étude, d'innombrables avenues demeurent inexplorées, notamment en ce qui concerne l'impact de l'intermédialité sur la posture du lecteur engagé dans

²⁷² Saurisse, Pierre, *La mécanique de l'imprévisible, Art et hasard autour de 1960*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 17.

²⁷³ *Ibid.*, p. 17.

l'énonciation des récits autofictionnels et de leur dynamique particulière. En considérant que l'expérience de l'écriture chez Calle est liée à l'épreuve du réel et du temps, et qu'elle utilise le corps sensible pour produire des récits, l'esthétique que nous avons convoquée a pour valeur principale la transformation. Les modalités dialogiques dans son travail photolittéraire oscillent entre le dire et l'agir, de sorte que l'écriture, dans sa mobilité entre l'image et le texte, est performative. Le langage programmatique de ses rituels transforme le réel, qui, à son tour, est transformé en œuvre. Nous aurions donc pu explorer, dans ce passage de l'expérience à l'objet d'art, la traduction, ou la trans-écriture²⁷⁴ à l'œuvre. Car tout fonctionne comme si dans cet espace de traduction, où l'œuvre se donne à voir matériellement, la textualité reproduisait une mobilité, à la fois physique et sémiotique, dont l'expérience esthétique induit cette dimension plurielle de l'œuvre.

²⁷⁴ « Chaque media, [...] combine et démultiplie nos matériaux d'expression "familiers" - le rythme; le mouvement, la gestualité, la musique, la parole, l'image, l'écriture... c'est-à-dire nos premiers médias -, possède sa propre énergétique communicationnelle. » André Gaudreault, Philippe Marion, « Transécriture et médiatique narrative », in André Gaudreault, Thierry Groensteen, *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation*, colloque de Cérisy, Montréal, Nota Bene, 1998, p. 47.

BIBLIOGRAPHIE

Angelino, Lucia, *Entre voir et tracer, Merleau-Ponty et le mouvement vécu dans l'expérience esthétique*, Mimésis, coll. Philosophie, 2014.

Barbaras, Renaud, *Autrui*, Paris, Éditions Quintette, coll. Philosophe, 1996.

Barbaras, Renaud, *Le tournant de l'expérience : recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Librairie philosophie J. VRIN, Paris, 1998.

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1953.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, (1957) 2007.

Benjamin, Walter, *Illuminations*, New York, New York Schocken books, 1973.

_____, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.

_____, *Paris, Capitale du XIXe siècle. Livre des passages*, Paris, Du Cerf, 1989.

_____, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Allia, 2012.

Berbéry, Gérard, *Textes et documents situationnistes, 1957-1960*, Paris, Allia, 2004.

Blanchot, Maurice, « Momerandum sur le cours des choses », *Lignes*, no.11, Paris, Séguier, septembre 1990.

Blanckeman, Bruno, Mura-Brunel, Aline, Dambre, Marc, *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

Blechman, Max, Löwy, Michael, « Qu'est-ce que le romantisme révolutionnaire ? », IN « Le romantisme révolutionnaire », *Europe, revue littéraire mensuelle*, Paris, avril 2004.

Bonfand, Alain, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

Bouchard, Pascale, « Postmodernisme et féminisme, étude de *Des histoires vraies* + *Dix* de Sophie Calle », *Intermédialités*, no 7, « Filer (*Sophie Calle*) », printemps, 2006.

Bourbaki, Nicolas, « L'architecture des mathématiques », In Le Lionnais, François, « *Les Grands Courants de la pensée mathématique* », *Les cahiers du Sud*, Vol.1, Marseille, 1948.

Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Presses du réel, 1998.

Brent Madison, Gary, *La phénoménologie de Merleau-Ponty, une recherche des limites de la conscience*, Paris, Klincksieck, 1973.

Buschinger, Philippe, « Les images de Sophie Calle et les distorsions de la fiction », in *Écriture et typographie en occident et en extrême orient*, *Textuel*, no.40, Paris, Université de Paris 7, Denis Diderot, 2002.

Calle, Sophie, *À suivre...*, Arles, Actes Sud, 1998.

_____. , *Les Dormeurs*, Arles, Actes Sud, 2000.

_____. , *L'Hôtel*, Arles, Actes Sud, 1998.

_____. , *Gotham Handbook*, Arles, Actes Sud, 1998.

_____. , *Où et Quand/ Berck*, Arles, Actes Sud, 2008.

_____. , *Où et Quand / Lourdes*, Arles, Actes Sud, 2009.

_____. , *Où et Quand / Nulle Part*, Arles, Actes Sud, 2009.

_____. , Macel, Christine, *Sophie Calle : Mas-tu vue*, Paris, Centre Pompidou, 2003.

_____. , in *Le Bon Plaisir*, France Culture, 29 juin 1996.

_____. , *Suite vénitienne*, Baudrillard, Jean, *Please follow me*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983.

Camart, Cécile, « Sophie Calle, alias Sophie Calle : le 'je' d'un narcissisme éclaté », in *Art Press*, Hors série, *Fictions d'artistes : autobiographies, récit, supercherie*, avril 2002.

Carbone, Mauro, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011.

Coppola, Antoine, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*, Paris, Sulliver, 2006.

Cotton, Charlotte, *La photographie dans l'art contemporain*, Paris, Thames and Hudson, 2005.

Cuir, Raphaël, Mangion, Éric, *La performance : vie de l'archive et actualité*, Paris, Presses du réel, 2013.

Da Sylva, Clara, *Merleau-Ponty, le corps et le sens*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

Danto, Arthur, *Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989.

Debord, Guy, *Rapport sur la construction des situations...suivi de Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art*, Turin, Mille et une nuit, 2001.

_____. , *Rapport sur la construction des situations*, Paris, Mille et une nuit, 2000.

_____. , *Internationale situationniste*, no.2, décembre 1956.

_____. , *La société de spectacle*, Paris, Gallimard, (1967) 1992.

_____. , *Le marquis de Sade a des yeux de fille, de beaux yeux pour faire sauter les ponts*, Paris, Fayard, 2004.

_____. , *Potlatch (1954-1957)*, Paris, Gallimard, (1985)1996.

De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.

Delcò, Alessandro, *Merleau-Ponty et l'expérience de création, Du paradigme au schème*, PUF, coll. Philosophie d'aujourd'hui, Paris, 2005.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

De Duve, Thierry, « Performance ici et maintenant : l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre », *Essais datés I. 1974-1986*, Paris, éd. De la Différence, 1987.

De Maison Rouge, Isabelle, *Mythologies personnelles, l'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, 2004.

De Mèredieu, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Éditions Larousse, 2004.

Depraz, Natalie, *Écrire en phénoménologie*, Paris, Encre marine, 1999.

_____. , *Transcendance et incarnation, le statut de l'intersubjectivité comme altérité à soi chez Husserl*, Paris, Vrin, 1995.

Derrida, Jacques, *La voix et le phénomène*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

_____. , *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

_____. , *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, (1967) 2014.

- Dewey, John, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2014.
- Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- _____, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007.
- Dobrovsky, Serge, *Autobiographiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.
- Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, l'objet esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, (1953) 1992.
- Dufourcq, Annabelle, *Merleau-Ponty : une ontologie de l'imaginaire*, New York, Springer, 2012.
- Durand, Régis, *Le regard pensif*, Paris, La différence, 1988.
- Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- Finter, Helga, *Espace privé, espace public, les hétérotopies de Sophie Calle*, PUCK, no.12, 1999, p.102-105
- Forest, Philippe, *Le roman, le je*, Nantes, Pleins, 2001.
- Foucault, Michel, « Des espaces autres, hétérotopies », *In Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1984.
- Foucault, Michel, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps » (1977), in *Dits et écrits* [1994], vo.II, Paris, Gallimard, 2001.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Gaudreault, André, Marion, Philippe, « Transécriture et médiatique narrative », in Gaudreault, André, Groensteen, Thierry, *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation*, colloque de Cérisy, Montréal, Nota Bene, 1998.
- Garnier, Marie-Dominique, « Corps calliens : une suite deleuzienne (nom, corps, nomos) » In *Tangence*, no.130, 2013. (p.107-134)
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Guerrin, Michel, « Sophie Calle, fétichiste de sa propre vie », *Le Monde*, 11 septembre 1998.
- Gervais, Bertrand, Snauwaert, Maité, « Présentation : "Au fil des oeuvres" », In Filer (Sophie Calle), *Intermédiatités*, no.7, printemps 2006.

Goldberg, RoseLee, *Performances, L'art en action*, Londres, Thames and Hudson, 1999.

Greimas, A. J. et J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, (1979) 1993.

Guichard, Jean-Paul, « Poker menteur : de la photographie comme preuve de l'existence de Sophie Calle », *In Traces photographiques, traces autobiographiques*, Université de Saint-Étienne, 2004.

Guibert, Hervé, *La photo, inéluctablement*. Paris, Gallimard, 1999.

Guibert, Hervé, *L'Image fantôme*, Paris, Éd. De Minuit, 1981.

Hegel, Friedrich, *Encyclopédie des Sciences philosophiques*, Heidelberg, 1817.

Husserl, Edmond, *De la réduction phénoménologique, textes postumes (1926-1935)*, Grenoble, Million, Coll. Krisis, 2007.

Huygue, René, *Sens et destin de l'art*, Paris, Flammarion, 1985 (1967).

Internationale Situationniste, no.2, Décembre 1958.

Internationale Situationniste, no.4. Juin 1960.

Internationale Situationniste, no.9, Août 1964.

Kearny, Richard, *Poétique du possible, phénoménologie herméneutique de la figuration*, Beauchesne, Paris, 1984.

Kristensen, Stefan, « Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement », in *Archives de philosophie*, tome 69, Paris, Centre Sèvres, printemps 2006.

Kuspit, D. « Fiction and Phenomenology », *In Philosophy and phenomenology research*, vol. XXIX, 1968.

Lacoste, Jean, *Les aventures de l'esthétique : qu'est-ce que le beau ?*, Paris, Éditions Bordas, 2003.

Lefebvre, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, III, Paris, L'Arche, 1981.

_____. , *Critique de la vie quotidienne*, Paris, Grasset, 1947.

_____. , *Vers un romantisme révolutionnaire*, Fécamp, Éditions Lignes, 2011.

Le Lionnais, François, « Les Grands Courants de la pensée mathématique », *Les cahiers du Sud*, Vol.1, Marseille, 1948.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Léonard-Roques, Véronique, Valvat, Jean-Christophe (dir.), *Les mythes des avant-gardes* Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003.

Le Tellier, Hervé, *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006.

Lista, Marcella, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, Paris, CTHS/INHA, coll. L'art et l'essai, 2006.

Löwi, Michael, « Le romantisme comme révolte », *In Révolte et société*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988.

Marcolini, Patrick, *Le mouvement situationniste, une histoire intellectuelle*, Montreuil, L'échappée, 2012.

Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.

Méaux, Danièle, « Le romanesque réfracté par la photographie » (p.3-24), in *Études romanesques 10 : « photographie et romanesque »*, Caen, Minard, 2006.

Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

_____. , *Notes de cours (1959-1961)*, Paris, Gallimard, 1996.

_____. , *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

_____. , *Le monde sensible et le monde de l'expression*, Genève, Métis Presses, 2011.

Michaud, Eric, « Œuvre d'art et totalitarisme », in *L'œuvre d'art total*, collectif, Paris, Gallimard, 2003.

Michaud, Yves, *La crise de l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

Millet, Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 2015.

Montémont, Véronique, « Comment mentir en disant deux fois la vérité, photographie et autobiographie », in Méaux, Danièle, *Livres de mots et de photographies*, Caen, Minard, 2009.

Montier, Jean-Pierre, « De la photolittérature », in *Transactions littéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

Nieuwenhuys, Constant Anton, *New Babylone : art et utopia : textes situationnistes*, Paris, Cercle d'art, 1997.

Novarina, Valère, « La parole est une image », *In Quai Voltaire*, no.5, 1992.

Pane, Gina, *Travail d'action*, Paris, Galerie Isy Branchot, 1980.

Passeron, René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, coll. esthétique, 1989.

Patočka, Jan, « La conception aristotélicienne du mouvement : signification philosophique et recherches historiques » (1967), in *Le monde naturel et le mouvement de l'existence, Phaenomenologica*, no.68, Boston/London, Dordrecht, 1988.

Perec, George, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

Perec, George, *Romans et récits*, Paris, Éditions LGF, le livre de poche, 2004.

Perret, Catherine, *Les porteurs d'ombre : mimésis et modernité*, Paris, Belin, Coll. L'extrême contemporain, 2001.

Phelan, Peggy, Neckitt, Helena, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2011.

Phelan, Peggy, « Performing Ends », *TDR*, vol.39, no.4, 1995, p.184-187

Phelan, Peggy, *Unmarked : the politics of performance*, New York (Londres), Routledge, (1993)1996.

Peirce, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

Potocki, Christian, Schaeffer, Jean-Marie, *Roman Ingarden, ontologie, esthétique, fiction*, Paris, Archives contemporaines, 2012.

Puech, Christian, *Des idées latentes à l'Essai de sémantique : sens, conscience et volonté chez M. Bréal*, Orléans, Presses Universitaires d'Orléans, 2000.

Roubaud, Jacques, *Poésie etchetera : ménage*, Paris, Stock, 1995.

Richir, Marc, *Phénoménologie en esquisses, nouvelles fondations*, Grenoble, Jérôme Million, 2000.

Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, (1950) 1990.

_____. , *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1984.

_____. , *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1985.

- Roche, Denis, *Photolalies*, Rouen, Éditions Filigranes, 1988.
- Saurisse, Pierre, *La mécanique de l'imprévisible, Art et hasard autour de 1960*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Searl, John, *L'intentionnalité*, Paris, Éditions de minuit, 1985.
- Searle, John R., *Speech Acts : An Essay In The Philosophy Of Language*, New York, Cambridge University press, 1969(1972).
- Schaeffer, Jean-Marie, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.
- Shefer, Olivier, « Qu'est-ce que le figural », *Critique*, no.630, novembre 1999, p.912-925
- Sheringham, Michael, « Trajets quotidiens et récits délinquants », *In Temps zéro*, n° 1 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document79> [Site consulté le 6 février 2016].
- Sontag, Susan, *La photographie*, Paris, Seuil, 1979.
- Stech, Fabian, *J'ai parlé avec Lavier, Annette Messenger, Sylvie Fleury, Hirschhorn, Pierre Huyghe, Delvoye, D.G.-F., Hou Hanru, Sophie Calle, Ming, Sans et Bourriaud*, Dijon, Édition les presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 2007.
- Shusterman, Richard, *L'art à l'état vif*, Paris, Minuit, 1992.
- Swiozinski, Jan, *L'art comme art contextuel* (1976), manifeste, publié dans *Inter*, no. 68, 1996.
- Thomas, Jean-Jacques, « Partitions concertées : sur l'Oulipo », *La langue la poésie*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1989.
- Thouard, Denis, *Lire Aristote au XIXe siècle*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2004.
- Toussaint Desanti, Jean, *Introduction à la phénoménologie*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1994.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996.
- Uhl, Magali, « Trajets du secret à l'ère de la transparence : une lecture simmelienne de l'autofiction chez Sophie Calle », *In Côté*, Jean-François, Deneault, Alain (Dir.), *Georg Simmel et les sciences de la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. Sociologie contemporaine, 2010.

Vaneigem, Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967.

Von Bariter, Milie, « Pour une définition potentielle de la contrainte », *Qu'est-ce que les littératures à contraintes, avant, ailleurs et autour de l'ouliipo*, Paris, Noesis, 2000.

Wagner, Frank, « Visibilité problématique de la contrainte », *Poétique*, no.125, 2001.

Wagner, Richard, *L'œuvre d'art de l'avenir*, tome III, Paris, Delagrave, 1928.

Wiktorowicz Francis, Cécilia, « Énonciation, discours et stratégies identitaires. Une phénoménologie de l'altérité dans l'œuvre de Leïla Sebbar ». *Identités narratives, Mémoire et perception*. (Dir. Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss), Montréal, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p.139 (pour biblio : p.129-151)

WEB

Bégoc, Janig, « Sophie Delpoux, *Le Corps-caméra. Le performer et son image* », *Études photographiques, Notes de lecture*, Décembre 2011, [En ligne], mis en ligne le 02 décembre 2011. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3237>.

Consulté le 12 janvier 2016.

« Les histoires vraies de Sophie Calle à Toulon », entrevue avec François Baille, le 5 février 2016. Nice-Matin (Cannes).URL :<http://www.pressreader.com/france/nice-matin-cannes/20160205/282299614205648/TextView> .Consulté le 30 mars 2016.